

A black and white photograph of a city street. On the left, there is a wall covered in graffiti and a row of trees. On the right, there are multi-story buildings. The street is paved and has some shadows cast across it. The overall scene is urban and somewhat desolate.

PROTÉE

théories
et pratiques
sémiotiques

volume 24 numéro 3
hiver 1996-1997

espaces du dehors

ESPACES DU DEHORS

Raúl ANTELO

Érik BULLOT

Brigitte FRANZEN

Vittorio FRIGERIO

Charles GRIVEL

Flora OVARES

Peter M. SPANGENBERG

HORS DOSSIER

Anne BEYAERT

Julie PAQUIN

PROTÉE paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'UQAC, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche (Fonds institutionnel de recherches), l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'UQAC.

Directeur : Jacques-B. Bouchard. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté. Secrétaire à l'administration : Suzanne Desbiens. Assistant à la diffusion : Jean-Pierre Vidal. Assistant à l'administration : Rodrigue Villeneuve. Assistant à la rédaction : Fernand Roy.

Responsable du présent numéro : Charles Grivel. Page couverture : Érik Bullo, **Barcelone, Poble Nou**, 1992.

Comité de rédaction :

Jacques-B. BOUCHARD, Université du Québec à Chicoutimi
Mireille CALLE-GRUBER, Queen's University
André GERVAIS, Université du Québec à Rimouski
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Johanne LAMOUREUX, Université de Montréal
Richard SAINT-GELAIS, Université Laval
Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi
Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi

Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Eric LANDOWSKI, École des Hautes Études en Sciences Sociales
(Groupe de recherches sémio-linguistiques)

Comité de lecture* :

Denis BELLEMARE, Université du Québec à Chicoutimi
Paul BLETON, Téléq
Marcel BOUDREAU, Université Laval
Enrico CARONTINI, Université du Québec à Montréal
Gilbert DAVID, Université de Montréal
Gabrielle FRÉMONT, Université Laval
Louise GAUTHIER-MITCHELL, Université du Québec à Montréal
Jean-Guy HUDON, Université du Québec à Chicoutimi
Suzanne LEMERISE, Université du Québec à Montréal
Pierre MARTEL, Université de Sherbrooke

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

Collaborateurs à titres divers du volume 24 :

Jacques BACHAND, Université du Québec
Francine BELLE-ISLE, Université du Québec à Chicoutimi
Ghislain BOURQUE, Université du Québec à Chicoutimi
Robert DOLE, Université du Québec à Chicoutimi
Dominique GARANT, Université du Québec à Montréal
Gleider HERNANDEZ, Université du Québec à Chicoutimi
Joseph MELANÇON, Université Laval

ABONNEMENT (3 numéros/année)

TPS et TVQ non incluses pour la vente au Canada.

Mode de PAIEMENT : Chèque (tiré sur une banque canadienne) ou mandat-poste libellés en dollars canadiens.

INDIVIDUEL (version imprimée)

Canada : 29\$ (15\$ pour les étudiants)

États-Unis : 34\$

Autres pays : 39\$

INSTITUTIONNEL

Canada : 34\$

États-Unis : 44\$

Autres pays : 49\$

CHAQUE NUMÉRO (version imprimée)

Canada : 11,25\$ (6\$ pour les étudiants*)

États-Unis : 13,25\$

Autres pays : 14,25\$

* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque

INDIVIDUEL (version électronique)

Canada : 12\$ (7\$ pour les étudiants)

États-Unis : 15\$

Autres pays : 15\$

INSTITUTIONNEL

Canada : 15\$

États-Unis : 17\$

Autres pays : 19\$

CHAQUE NUMÉRO (version électronique)

Canada : 7\$ (4\$ pour les étudiants)

États-Unis : 8\$

Autres pays : 9\$

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.

Adresse électronique : protee@uqac.quebec.ca. Distribution : Diffusion Parallèle, 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand, Québec, J7E 4H4, (514) 434-2824. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication.

PROTÉE est indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique. PROTÉE bénéficie également d'un site électronique – l'*Espace Protée* (<http://www.uqac.quebec.ca/dal/protee.htm>) – à l'intérieur du *Site électronique international de sémiotique* (<http://www.uqac.quebec.ca/dal/semiotique.htm>). L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie LT Ltée de Chicoutimi.

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada.

ISSN-0300-3523

Ce dossier a été préparé sous la responsabilité de Charles Grivel

ESPACES DU DEHORS

Présentation / *Charles Grivel* 4

LA TRAME ET LE DÉCOR (*Photographies Barcelone, 1992*) / *Érik Bullot* 7

HORS-VILLE, NONVILLE (une enquête sur le terrain) / *Charles Grivel* 21

DE LA CONSTRUCTION D'UN ESPACE ÉGOCENTRIQUE.

Francesc Català-Roca et sa photographie à Barcelone en 1950 / *Brigitte Franzen* 37

MOSCOU ET LES BORNES DE LA MODERNITÉ / *Raúl Antelo* 43

DES ENTRÉES DANS L'ESPACE POPULAIRE

(et de ce qu'on trouve entre ses murs) / *Vittorio Frigerio* 53

LAS BARCELONAS DE PEPE CARVALHO. L'appropriation de l'espace urbain

dans les romans policiers de Manuel Vázquez Montalbán / *Peter M. Spangenberg* 61

LES ESPACES DE L'IDENTITÉ MÉTISSE dans l'avant-garde nicaraguayenne / *Flora Ovares* 69

Hors dossier

SUIVRE LES MOTS, SUIVRE LES FLOTS dans les *Anges de Carpaccio* / *Julie Paquin* 79

LA DOUBLE LOI D'EUPHORIE DU TROMPE-L'ŒIL / *Anne Beyaert* 86

RÉSUMÉS / ABSTRACTS 92

NOTICES BIOGRAPHIQUES 94

ESPACES DU DEHORS

L'espace est une forme d'expression – mais laquelle, de quelle pertinence, en vue de quelle identité, de quelle intimité? Quel être surgit de ce que nous voyons, repérons, imaginons regarder, et quelle est la résultante d'un spectacle de murs et de pierres?

On cherche à comprendre ce qui naît d'une ville, son rayonnement, son extension, sa dilution. Autour d'elle fuse l'espace pavillonnaire – les barres de banlieue – la zone – la jachère – le parc d'attractions: la fiction ou le non-lieu semble désormais figer nos limites dans l'illimité. Mais un illimité immédiat désormais sans épaisseur.

«On se fait des villes – peut-on lire dans le *Voyage d'Égypte* de Théophile Gautier – que dès l'enfance on a souhaité voir et que l'on a longtemps habitées en rêve, un plan fantastique bien difficile à effacer, même quand on se trouve en face de la réalité; la vue d'une gravure, d'un tableau en est souvent le point de départ. Nous, notre Caire, bâti avec les matériaux des *Mille et une Nuits*, se groupait autour de la *Place de l'Esbekieh* de Marilhat, un tableau singulier et violent que l'artiste avait envoyé d'Égypte à l'une des premières expositions qui suivirent la révolution de Juillet». Le spectacle – et le spectacle précisément «urbain», d'autrefois à aujourd'hui, d'ailleurs ou d'ici – provient donc d'une substitution. La campagne est immuable ou sublime, la ville, elle, fume et fuse, se contorsionne et se multiplie. On est frappé par ses formes, ses cloisons, ses lignes, l'infinité (mais brouillée) de ses perspectives, comme aussi par l'embouteillage en quoi elle consiste: sortir d'une ville est un exercice de patience, y rejoindre, après son travail ou excursion faite, son logis, aussi.

L'espace urbain est un espace feuilleté. Les façades plantent un décor, les tranchées dans une chaussée perpétuellement défoncée pour travaux ou les accès sombres qui mènent au métro témoignent de l'étagement de ses sous-sols: nous nous mouvons entre combles et catacombes. Il faut avoir vu fumer la croûte asphaltée à New York pour bien en ressentir la théâtralité et l'artifice. Car ici, avec ses friches et son labyrinthe enfoui dans les profondeurs, l'en dehors, qui est le nom donné au vide, est dedans.

Parkings, aéroports, réseaux routiers, zones industrielles, quartiers à l'abandon, quartiers rénovés, sites pavillonnaires, friches, terrains à construire et à vendre à la limite d'une terre dégarnie de plus en plus repoussée vers l'arrière, villes «nouvelles», villes «réhabilitées», villes «satellites» placées au milieu des champs qui ont cessé d'être des champs et qui pourtant se manifestent à quelques signes, centres commerciaux organisés autour d'un semis de lampadaires exaspérément raides, cernés de talus irréguliers et que des pancartes colorées d'images vives Géant, Mammouth, Cora, Carrefour, But! flanquent – telles sont les formes d'expression des lieux que nous fréquentons, où nous vivons. On demande quel message est ainsi adressé à l'habitant, quel discours lui revient, quel miroir lui est tendu, avec quelle adjuration.

D'un côté, la quotidienneté, la banalité, la fatigue et l'ennui engendrés par la fréquentation d'un tel espace tendent à en effacer l'apparence – nous nous mouvons dans ce qui va de soi, nous avons affaire au

«donné». Mais, d'un autre côté, nous avons maille à partir avec lui: nous en sortons coûte que coûte, par le haut ou par le bas, par les loisirs programmés ou par la route, nous multiplions d'insignifiants mais obligatoires exodes.

Dans quel monde sommes-nous donc parvenus? Dans un monde à extériorité déclarée mais manquante, désormais installé dans sa propre utopie et pour cela justement débarrassé des principaux modes du désir? Circulaire et bouclé? Clos et précisément «mondialisé»? Le dossier qu'on va lire explore la relation d'habitat au travers des images qu'en offrent, en dedans des personnes, aussi bien la littérature que la photographie, qui sont les deux modes d'expression que la reproduction, plus particulièrement, sollicite. Nous regardons la démesure exister à propos de ses signes.

Un premier ensemble de travaux interroge la relation urbaine par le biais photographique, un second, par le biais littéraire. L'idée est celle-ci: étant donné la relation privilégiée qu'entretient l'habitant (ou bien faut-il dire le passager?) avec son lieu de séjour (ou son lieu de passage), étant donné que celui-ci, avec l'explosion urbaine et la concentration des populations dans l'enceinte de la métropole – le S.D.F.* ne remplace-t-il pas le cheminot et n'est-il pas devenu le sigle de toute une époque? –, tourne à l'aléatoire, comment saisir cette relation, quel descriptif en donner, quelle représentation prévoir qui puisse lui convenir? Que dit l'instable et que profère-t-il au fond des clichés qu'il nourrit, sur les lignes du texte qui s'attache à lui?

On a cherché, dans un premier temps, à capter cette relation qui n'est plus identitaire, ou qui n'est plus qu'identité troublée, par l'appareil photo. N'est-on pas fondé à croire que son œil rassemble ce qui échappe au nôtre et le lui réfléchit, et ne faut-il pas accorder crédit à la perspective qu'il élabore à *partir de notre aveuglement même?*

C'est avec une telle finalité – et une telle attention – qu'Érik Bulloz entreprend, l'appareil à la main, ses promenades barceloniennes. Les onze prises de vue présentées ici, en ouverture du dossier, interrogent à leur façon le rapport de l'être à ses pierres; elles interrogent aussi, pour ce faire, ce qu'il en est de l'acte de regarder et de la nature de l'objectif grâce auquel désenfourer ce que devant moi la placidité du spectacle ambiant glace.

La perspective choisie dans le travail qui fait suite – une enquête à *Nonville*, petit bourg de la grande banlieue parisienne dévoré par l'extension de la mégapole – va dans le même sens: explorer photographiquement l'encombrement du terrain, les gerçures et les failles du ciment ou du crépi, reconnaître les épaves laissées derrière elle par une histoire qui s'est maintenant retirée et mesurer la nature du dépôt abandonné par la dernière marée – comme aussi analyser l'angle de vue inquiet pour lequel celle-ci mais aussi celle-là existent.

C'est dans le même axe, enfin, qu'on lira la contribution de Brigitte Franzen. S'agissant de représentation – photographique –, qu'en est-il au juste de sa valeur et de sa signification, si l'on considère, d'un côté, les contraintes imposées à la reproduction par l'appareil, et, de l'autre, les obligations faites au photographe lui-même sous un régime politique hostile, qu'elles soient manifestes ou secrètes. Le cas esquissé ici est parlant: Català-Roca – photographe catalan de grande réputation – parvient à proposer, malgré les mots d'ordre franquistes dans l'Espagne des années cinquante, une image identitaire qui déborde le lieu (Barcelone) et le temps dont il se fait le témoin, pour toucher à leur dimension peut-être générale et sans doute universelle.

* Sans domicile fixe. Au Québec: itinérant ou sans-abri (N.D.L.R.).

Le second volet du dossier, consacré donc à la représentation littéraire, s'ouvre sur un article de Raúl Antelo qui confronte l'image de la ville du vingtième siècle proposée par Walter Benjamin dans son *Journal de Moscou* à la description qu'en donne le latino-américain César Vallejo – et quelques autres écrivains et artistes contemporains. La pluralité signe la capitale des Soviets, malgré le cadre rigide imposé par la Révolution. Cependant, la modernité qui l'empreint et le jeu des transparences qui travaillent les matériaux qu'elle met en œuvre instituent, là aussi, un régime de fiction lourd de menaces pour le futur et attisent le feu de la grande désillusion qui la hante.

Pour Vittorio Frigerio, dont on découvrira ensuite le travail et dont l'objet d'analyse est ici Alexandre Dumas et l'un de ses romans les plus impliqués dans le milieu urbain de son époque, *Les Mohicans de Paris* (1854-1855), pénétrer dans Paris, c'est entrer en matière narrative : le roman populaire exploite le tracé labyrinthique de la cité pour en tirer un profit dramatique. Babylone est la ville-mystère qui façonne le destin de ses héros. C'est un identificateur fictif de personnages qui seuls semblent être faits de chair réelle.

Le roman policier, on le sait, est le genre urbain par excellence, puisqu'il exploite les éléments qui caractérisent les grandes cités anonymes : foule, violence, désordre, désorientation... C'est à cette convergence remarquable, repérée cette fois dans les romans du catalan Manuel Vázquez Montalbán, dont le cadre est comme on sait Barcelone, que Peter Spangenberg consacre son analyse. Le détective dont nous suivons les évolutions de livre en livre pose sur sa ville, en raison de ses enquêtes, un regard particulièrement compulsif ; non, Barcelone déliquescence n'est plus Barcelone, le kaléidoscope a tourné, l'événement politique, la socialité, l'architecture, tout glisse vers ce qu'il faut appeler la réalité virtuelle. Ici, rien désormais n'identifie et dedans est dehors bien plus qu'à moitié.

Dernier élément du prisme littéraire présenté ici, les œuvres d'un groupe de poètes nicaraguayens d'avant-garde du début des années trente, par Flora Ovaes. Une analyse toute en profondeur du matériau verbal de l'inscription de l'identité métisse propre à des œuvres qui ont cherché à intégrer au sein d'un projet résolument moderne les données de la poésie populaire et du folklore de leur pays, fait ressortir les convergences de structure – par exemple en ce qui concerne la temporalité, c'est la fragmentation qui le caractérise –, par exemple en ce qui concerne l'investissement sémantique, le vocabulaire des champs vient recouvrir celui des villes.

Un certain effondrement travaille les localités. Nous ne nous y voyons pas. Le miroir est brisé. Un pas dans le temps plus loin, dirait-on, désarmé de ses croyances et le centre de son aire occupé désormais par des sièges d'assurances et de banques, l'habitant s'est replié à la fois près de loin, dedans et dehors, identifié dans son espèce, violent et violenté, en raison de personne.

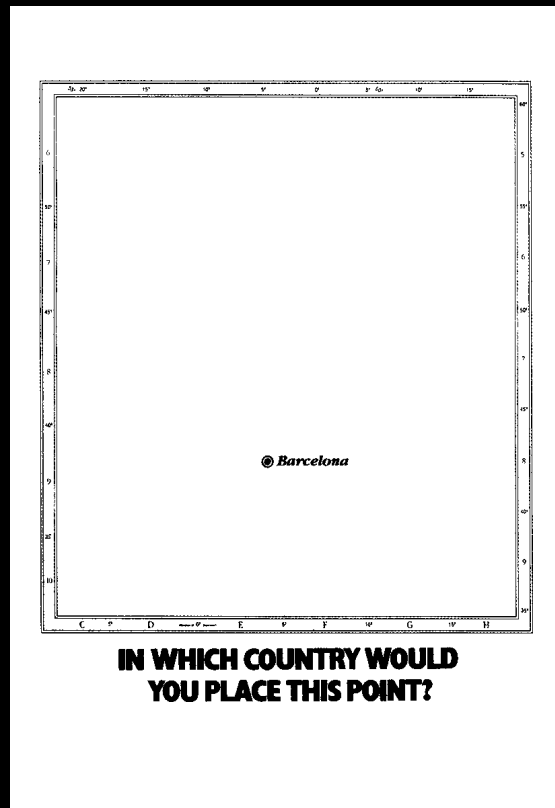
Charles Grivel

Les travaux d'Érik Bullot, de Brigitte Franzen, de Charles Grivel et de Peter Spangenberg ont été élaborés dans le cadre du projet de recherches « Régionalisme et identité. Représentation littéraire et représentation photographique de la nature urbaine » à l'Université de Mannheim, en Allemagne. Le projet a bénéficié du soutien financier de cette université, du ministère des sciences et de la culture du land de Bade-Wurtemberg, ainsi que celui du Centre de la Recherche Scientifique à Bonn. Que ces divers organismes en soient ici remerciés.

LA TRAME ET LE DÉCOR

PHOTOGRAPHIES BARCELONE 1992

ÉRIK BULLOT



Le choix de la périphérie urbaine comme frontière pour interroger *l'identité régionale*, l'abstraire, la décrire, voire la critiquer, est-il photographiquement judicieux? Le territoire urbain est en effet extensible (où commence et finit une ville?), stratifié (Barcelone s'offre comme un feuilleté de parcelles), réversible (quel est le centre que la périphérie enclôt?).

Que peut-on attendre d'une enquête photographique, sur le terrain? Une photographie est toujours polysémique, fragmentaire, décontextualisée. Comment peut-elle rendre compte d'un espace en transformation, en devenir? Comment concilier topographie et fragment?

Telles sont, entre autres, les questions soulevées par ce travail photographique¹.



Ce travail a été mené à l'Université de Mannheim dans le cadre du projet
«Régionalisme et identité» sous la direction de Charles Grivel.



Érik BULLOT, **Barcelone, Sant Andreu**, 1992.



Érik BULLOT, **Barcelone, Poble Nou**, 1992.



Érik BULLOT, **Barcelone, Poble Nou**, 1992.



Érik BULLOT, **Barcelone, Torre Barò**, 1992.



Érik BULLOT, **Barcelone, Torre Barò**, 1992.



Érik BULLOT, **Barcelone, Sant Andreu**, 1992.



Érik BULLOT, **Barcelone, Torre Barò**, 1992.



Érik BULLOT, **Barcelone, Torre Barò**, 1992.

Premières prises de vue en octobre 1991

J'avais élu des quartiers excentrés au nord-ouest de Barcelone – dans le prolongement des terminus du métro – en cherchant ce qui fait limite, la lisière de la ville, sa bordure, l'affleurement possible de la campagne. Ces premières images apparurent d'emblée par trop fragmentaires, entichées de détails, jouant de la contiguïté photographique et de la mise à plat des plans sur une surface.

Or il s'avéra nécessaire pour constituer une documentation pertinente de rendre compte des lieux dans leur contexte général, de voir les bâtiments en pied, en les détachant du fond, de ne pas agglutiner l'espace mais au contraire de l'aérer en créant une circulation dans l'image.

* * *

Le quartier de Poble Nou, découvert en février 92, précipita l'enquête photographique. Ancien quartier industriel créé par des cabétiens au siècle dernier, borné par la mer, aujourd'hui adossé à la Villa Olímpica, ce lieu permettait de figurer dans un même cadre l'ancien et le nouveau ; la photographie enregistrait la ligne de partage entre démolitions et constructions, friches industrielles et bicoques populaires, autoroutes et terrains vagues.

Barcelone s'affirmait à la fois comme espace utopique – dont Cerdà, fondateur de l'urbanisme comme discipline, dressa le programme en planifiant l'extension de Barcelone au siècle dernier –, et comme lieu de métamorphose : franquisme et postfranquisme, catalanisme et tradition, urbanisme postmoderne et esthétique méditerranéenne (façades de briques, maisons en construction, appentis : le provisoire de la construction érigé en définitif).

* * *

Ce quartier fut le premier d'une enquête qui me fit arpenter et photographier d'autres quartiers : Hospitalet de Llobregat, Bellvitge, Sant Adrià de Besos, Nou Barris, Sant Andreu – en cherchant toujours à faire coexister dans une même image différents aspects contradictoires de la périphérie urbaine.

J'optai pour une technique simple, transparente, sans effets, dans la tradition documentaire, au moyen format.

J'établis des parcours dans la ville : boucles ou lacets, tracés sur la carte au préalable. En mémoire : le projet étonnant de Julio Cortázar et Carol Dunlop sur l'autoroute Paris-Marseille (*Les Autonautes de la*

cosmoroute), les descriptions systématiques de Georges Perec (*Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*), le film merveilleux d'Oskar Fischinger *Berlin-München Wanderung* (marche à pied en 1927 durant laquelle Fischinger enregistre, image par image, des vues de son voyage avec sa caméra), la relation du périple Munich-Paris effectué par Werner Herzog à pied en 1974 (*Sur le chemin des glaces*). Travaux qui restituent, à travers leur attachement au banal et au vernaculaire, le caractère physique de la promenade, sa profonde qualité d'arpentage.

* * *

Deux possibilités, entre autres, s'offrent au photographe documentaire pour forger un sens : la série ou la séquence – soit le principe sériel (photographier systématiquement les façades d'usines par exemple, procéder à des inventaires), soit *le point de vue documenté* (pour reprendre cette belle expression de Jean Vigo), plus subjectif, qui consiste à élire des morceaux d'espace exemplaires, dialectiques où deux, trois éléments se confrontent (articulation interne) et à organiser ensuite ces images en provoquant heurts et ruptures (articulation externe) – d'où la nécessité de monter les images en séquences, de les agencer pour en produire la critique.

* * *

Découverte du quartier de Torre Barò. Ce quartier, héritier du « barraquisme », fut l'objet de soins de la part d'urbanistes qui, loin de raser les constructions populaires, décidèrent de respecter cette architecture autoconstruite et de créer seulement un réseau de voies et d'allées. J'ai photographié en juillet 1992 ce quartier adossé à une colline, où se superposent grands ensembles et maisons blanchies à la chaux, terrains de sport et voies d'autoroute de la Meridiana. L'identité des habitants de ce quartier est très vive – qui dessinèrent sur les murs la copie d'une station de métro Torre Barò, souhaitée en vain depuis longtemps.

* * *

Caractère rêche, pointu, anguleux, éperonné, troué de la banlieue. Périphérie d'encoignure et d'à-plats.

Les images présentées ici sont extraites d'un ensemble d'environ 2 000 photographies, prises de novembre 1991 à juillet 1993, à Barcelone.



Érik BULLOT, Barcelone, 1993.



Érik BULLOT, Barcelone, 1993.

HORS-VILLE, NONVILLE

(UNE ENQUÊTE SUR LE TERRAIN)

CHARLES GRIVEL

*J*e propose une réflexion sur les espaces intermédiaires, la notion de limite et d'au-delà, l'effacement des déterminations tutélaires – la campagne rustique et la cité urbaine, leurs « politesses » respectives –, l'émergence du parc d'attraction et de la réserve, du lotissement généralisé et la prolifération des voies à grande circulation. Au centre décentré de cet espace effondré, défini par la ruine atypique et dépourvue de pittoresque, par la dégradation des formes utilitaires bon marché (ayant vécu et remplacées par d'autres, différentes et comparables), par le désordre et la broussaille, quels liens rattachent encore les habitants de ces limbes à leur espace? Cet espace est-il encore leur? Se conçoit-il autrement que comme celui de la gestion furtive de la vie et des paysages – dans le flou de toute perspective?

Je demande ce que représente l'espace ainsi constitué. De représentation est-il encore ici question? Bien plutôt ne faut-il pas croire que la notion en est désormais périmée et superflue? Mais qu'en est-il alors de ce qui ne fait pas « réflexion » et ainsi échappe à la vue?

L'enquête est menée sur le terrain, à Nonville, village détruit de la région parisienne dont l'appellation est doublement ironique, et prend appui sur les témoignages de la déhiscence de l'en-dehors: Soupault, Morand, Ernaux, Koechlin, Pessoa, Pirotte, Sallenave et quelques autres encore. Nous regardons comment le corps a cessé de faire un avec son enveloppe et nous imaginons ce qui doit en résulter.

RELEVÉ D'IDENTITÉ

L'espace comprend l'idée qui a présidé à l'aspect qu'il présente – agricole ou urbain, pittoresque ou ordinaire, achevé ou en friche. Mais il s'effectue aussi comme une empreinte à l'égard de ceux qui y séjournent durablement. Ainsi, beaucoup du spectacle qu'il offre – beaucoup de ce qu'implique secrètement ce spectacle – détermine-t-il son occupant. « Tous les objets ainsi que l'architecture contribuent à promouvoir [dans l'espace charnière qu'est la rue – c'est pour moi, ici, un exemple] le processus d'identification de chaque habitant à son cadre de vie », note Koechlin¹. Et Zola, dans ses carnets préparatoires à *La Bête humaine*, relevait déjà, pour bien marquer la fixité et la force du rapport, que « rien n'a plusieurs lieux ».

Mais qu'est l'«espace» de l'espace, d'où celui-ci tire-t-il en fait sa puissance médiatrice et comment applique-t-il son sceau identitaire? C'est ce qu'il convient, pour commencer, de préciser. Car l'espace est une *forme* et le territoire qu'il agence ou simplement comporte, les terrains qu'il organise ou simplement contient ne sont pas épuisés par la fonction qu'ils remplissent. Ou plutôt leur utilitarisme génère une morphologie plus ou moins détachée du but poursuivi: une série de façades de bâtiments à vocation industrielle signifient aussi tout le cortège des effets liés pour chacun aux activités qu'ils recèlent, mais qui ne les définissent économiquement pas. C'est dire que leur apparence déborde de ce que leur fonction fait attendre d'eux et que leur structure nourrit aisément la demande imaginaire – regardons encore une fois l'ombre de Nosferatu se détacher sur les carreaux des entrepôts du bord de la Tamise à Londres.

En tout état de cause, l'espace se propose comme une *image* ou une série d'images: il est ce qu'on en voit, il s'identifie à l'aspect qu'il prend. En quelque sorte, il est toujours décor, fond, figure, élaboration représentative. Un lieu se regarde. Il se perçoit aussi comme un tableau. Comme un réservoir de vues animées ou inanimées. Le passant s'imbibe du spectacle immobile qu'il offre, il vit dans ce panoramique (le cliché est tiré, il faut le voir).

Bachelard disait qu'«un tiroir vide est inimaginable»². En effet, une forme ne se conçoit pas hormis ce qu'elle contient, indépendamment de ce qu'elle permet de resserrer dans ses limites; elle épouse même son objet, et lui sert, en somme, d'enveloppe. Elle est donc aussi, cette forme, beaucoup moins anodine qu'on veut bien nous le dire, beaucoup plus concernée par ce qu'elle recèle et qui ne paraît pas: elle est un «corps». «Habiter, c'est d'abord être habité»³; l'espace dans lequel la personne s'insère, celle-ci l'intériorise – elle l'épouse, elle s'y plaque, elle s'y reconnaît, il figure comme son socle, son habitacle: la nature hait le vide, et l'homme aussi, qui remplit tout ce à quoi il accède. Comme le remarque aussi McLuhan – mais c'est là

une stratégie qui lui paraît nécessairement anachronique –, la ville et le logement peuvent être tenus «pour des incarnations iconiques du *verbe*»⁴: autrement dit, pour des énoncés – c'est-à-dire pour des incitations internalisées –, le sujet regarde «dehors» ce qu'il ne conçoit pas «dedans»; il occupe même ce qu'il regarde et coïncide avec le concept de la place qu'il a.

*Un corps est dans un lieu, et de son existence dépend qu'il y ait lieu ou non. Le mouvement des corps traversant les enveloppes successives est un élément de la définition du lieu. Partant, le temps qui nombre ce mouvement est inclus dans son statut.*⁵

Au premier plan figure donc la concordance entre la substance et son enveloppe – cela par un curieux jeu de miroirs, qu'il faudra expliquer, par répons ou relais.

Ces considérations, soit dit en passant, font bien sentir les limites de l'option sémiologique qui était celle d'un Barthes, au début des années 70:

*la ville est une écriture: celui qui se déplace dans la ville, c'est-à-dire l'usager de la ville (ce que nous sommes tous) est une sorte de lecteur qui, selon ses obligations et ses déplacements, prélève des fragments de l'énoncé pour les actualiser en secret.*⁶

Or, comme inséré à l'intérieur d'une infinité de tranches spatiales que forment les trouées des rues, glissant sur le vernis des surfaces inépuisablement variées fournies par les façades et les vitrines, l'homme urbain, loin de «déchiffrer» les messages qui lui sont adressés, les subit: ce n'est plus le flâneur de baudelairienne (et benjaminienne) mémoire, c'est le *spectateur implanté* – dans la substance apportée par la vision qui lui est offerte aussi bien qu'implanté par elle –: ce que je considère m'envahit en vertu de la continuité – et de la prégnance – qui m'attachent à lui (ce mur devant moi laisse à tout jamais sa trace). Il y a donc, d'habitant à habitat, plus que de la convenance et plus que de l'opportunité: un lieu est, en somme, un *point de vue*, avec toute l'orientation de sens que le terme implique. Marc Augé:

[Le lieu] n'est que l'idée, partiellement matérialisée, que se font ceux qui l'habitent de leur rapport au territoire, à leurs

*proches et aux autres. Cette idée peut être partielle ou mythifiée. Elle varie avec la place et le point de vue que chacun occupe.*⁷

Cependant, et tout dépend de ce fait, cette « idée » ne se transmet pas dans la pure transparence, loin de là ; une bâtisse, une allée, un site sont par définition opaques et l'image qu'ils impriment est nécessairement floue, provisoire, incertaine : voir enregistre, mais voir ne lit pas.

Encore une fois, *l'espace fait image* ; l'habitant se meut dans un ensemble roide d'images devenues pierre et fer, palissades, poutres, solives, bordures et façades, découpées à même la peau, écorces et places, décalées et brisées, incomplètes et infestées, qu'une infinité d'intervalles incalculables composent. Nous progressons, au gré des tâches les plus communes, à *l'intérieur d'un sédiment* (d'un sentiment inopportun de soi) ; nous nous regardons dans la surface offerte par l'épaisseur insoupçonnée que nous vivons – ce qui affleure, ce qui s'enfonce, à la fois au-dehors et au-dedans. Nous regardons l'espace coller à même le corps (la trace qu'il vient de laisser sur la neige immaculée en franchissant la terrasse est telle qu'il la comprend quand il lui imprime, à cette femme qui l'accompagne, en la poussant devant soi, de la main, le cou). Nous regardons enlever la peau de ce corps. Nous sommes intacts. Prolongements nombreux, exprimants mais exprimés. « Ce que vous regardez là remonte vos pupilles », « ce qui vous observe là achève la demande que vous ressentez ». Il faut parler de la sorte de surimpression mentale que la représentation urbaine – je veux dire : la ville ainsi que tout ce qui fait d'elle un spectacle – offre. *Une ville est une agglomération*. Elle est, pour l'œil, un phénomène d'entassement. Elle est nombreuse, elle diffère, elle exaspère. Si proche en ses murs qu'elle couvre le soleil et que sa massivité forclôt ainsi qu'un obturateur l'indispensable élément d'où la lumière vient. Une inquiétante étrangeté émane de son opaque dimension. Une sorte de fluidité aussi, de stagnance. Un tableau tendu devant tous ceux qui allaient s'éloigner.

Maintenant, il s'agit de différencier : un espace subit toute une série de transformations, topographiques, architectoniques et mentales, propres à faire de celui-ci un *lieu*, un *terrain*, un *territoire* – un *paysage* –, mutations qui toutes, à leur façon, pointent un certain type de rapport à l'habitant et mettent en valeur un aspect fonctionnel bien défini de son environnement : par exemple, sa nature géographique, l'appropriation dont il témoigne, sa finalité politique, sa qualité esthétique, etc. Or, nous tenons pour acquis que, sous certaines conditions, le milieu témoigne des personnes qu'il renferme et compose une part de leur *mémoire* – ou, si l'on veut, qu'il entraîne en celles-ci l'idée d'une correspondance bénéfique, d'une complicité ou d'un bien-être : on a choisi un endroit pour s'y plaire – au-dedans de certaines limites, bien évidemment, qu'imposent notamment la situation financière et le marché du travail. Mais je note que cette « mémoire » d'un espace *s'affiche* en quelque sorte et se contemple. Comprendre ses conditions d'élaboration figure justement parmi les objectifs de ce travail. Mon hypothèse serait provisoirement celle-ci : de la personne à son environnement, la réponse identitaire – soit donc la confirmation concrète et manifeste, « visuelle », de ce qu'il lui paraît être dans le champ et dans le temps et pour ainsi dire, à ses yeux, « naturellement » – implique que deux facteurs primordiaux soient respectés ; le premier concernant la *durée* : l'*habitation* du sujet à son lieu déterminant une bonne part de la conformité qu'il lui trouve et ressent (*l'être humain est volontiers un assis*) ; le second concernant l'*ordre* exprimé par l'endroit – la position – la ligne, l'organisation équilibrée ou simplement structurée, dont l'ensemble fait montre, comme aussi sa cohérence relative et sa propreté : *là où je me tiens donne l'idée de son entretien*, partant de sa concordance et de son appropriation, partant du « bien » (relatif) en quoi il consiste pour moi.

Or, mon objet d'étude ne sera pas un « lieu », mais une « banlieue », et même une « grande banlieue », une « zone », un espace incertain de la grande couronne parisienne, à cinquante kilomètres et plus de Notre-

Dame, un point quelconque, mais caractéristique, où viennent s'entrechoquer deux types d'espaces : l'espace *urbain* – mais l'espace urbain, ce point est de capitale importance, « périphérique », style « ville nouvelle » ou « dortoir », et l'espace *campagnard*, où la convenance évoquée ci-dessus, fondée sur la tradition, est particulièrement visible et vivace. Ici, à *Nonville*, nom symbolique, que peut accomplir ou effectuer, à la vue et sur le comportement, ce qui ne s'offre que comme destruction, dilapidation, amas, rejets, déchets, dépôts, emmagasineurs, rubans d'asphalte éclaté ou tiré au cordeau, murs affalés, redressés, complétés en bloquins, au ciment cru ? Qu'énonce l'univers empirique et nauséux de la dégradation de tout ce qui était pourtant donné pour une sorte de préalable venu du fond des temps – « paysan » et « rustique » tant qu'on voudra, mais dont la *paix* (rétrospectivement au moins) figure inscrite au revers du moindre fossé creux et du moindre pré herbeux ? On voit ici un tracteur abandonné dans le fond de la cour, devant les gravats, alors que la fissure du bâtiment principal où personne ne loge plus prend de l'importance ; on voit ici un effondrement à demi constant, un chemin éclairci à travers la banale atmosphère, comme si aucune nécessité ne le guidait plus. On voit encore quelques haies mal éclaircies, une boîte aux lettres qui n'est pas repeinte et que le propriétaire ne vide plus. Et puis, lentement les vastes verrières d'une exploitation de tomates vertes qui progressent en effaçant les prés un à un derrière elles.

Mais revenons encore sur nos pas, l'espace est une donnée complexe, modélisante et modélisée, difficilement accessible à l'analyse, puisqu'elle est toujours déjà projection spectaculaire, élaboration imaginaire et cadre de vie (le regard l'organise et on y agit).

Il y aurait donc un rapport de complicité, dans les cas heureux, et un rapport de disparité, voire d'aliénation, dans les cas malheureux, entre l'habitant et le coin de terre (intérieur et extérieur) qu'il occupe et sillonne. Pour bien mesurer la valeur de cette échelle participative, il faut tenir compte de

deux facteurs : la traduction de l'espace en paysage et le nomadisme accru des populations urbaines. En ce qui concerne le premier facteur, je me borne à noter que la transformation d'un lieu en un « paysage » dote certainement celui-ci d'un supplément identitaire pour celui qui est à même d'en jouir (« l'âme d'un paysage est tout entière dans la mémoire, plus ou moins peuplée, du voyageur qui le traverse »⁸), mais qu'elle implique la distance (on n'habite pas dans un paysage, ce qu'on appréhende comme tel nous demeure étranger et s'accompagne de l'esthétisation de l'expérience⁹). En ce qui concerne le second facteur, posons simplement en principe que plus la personne se déplace – soit par force et dans l'exil, soit lors de ses migrations journalières et saisonnières –, plus se relâche et se distend le lien identitaire qui la fixait en un point donné de l'espace (celui qui ne tient pas en place perd aussi la notion de l'endroit qu'il occupe).

Or, ces deux facteurs doivent être placés en regard de l'oblitération croissante des espaces banlieusards ou qui subissent les premières atteintes de l'urbanisation – comme *Nonville*, justement –, espaces que l'*anonymité*, comme on dit, frappe. Quand la correspondance avec l'espace habité manque, étant donné, d'autre part, la *nomadisation* grandissante des personnes et le fait que, dans les villes satellites et les grandes banlieues, seuls paraissent dignes de reproduction photographique – nous en avons des échantillons au bar-tabac du coin – la grande place devant la mairie, la salle polyvalente et le nouveau complexe sportif « avec sa piscine », édifices d'une insignifiante laideur et qui ne remplissent pas la fonction dont je parle, quel sens passe-t-il encore entre habitant et habitat ? Quand il n'y a rien à voir ou quand le voir ne participe pas à l'élaboration mémorielle, qu'en est-il de celui que ces murs abritent ? Qu'en est-il de vivre dans un espace inorienté, dans un temps abrogé ? Expulsé, et non pas inclus, par son environnement même ? Qu'en est-il de la force factice et sans nom qui globalise nos existences ? Ce travail voudrait aussi poser cette question-là dans l'urgence.

Il y aurait donc en cause la perturbation d'un rapport – non-linéarité, non-réflexivité, et manque. Même dans le cas imaginaire de l'Île heureuse ou du Paradis: toujours un arbre planté de travers ou un promontoire biscornu vient signifier la défaillance. Le rapport ment – le mur dépasse –, la glace est rompue. La ligne est impropre. La courbe est impropre. La demande d'un être fixé à demeure aboutit à la consternation.

Un lieu «manque». D'autant plus qu'il fait image, d'autant qu'il est censé renvoyer à l'habitant l'idée d'un ordre – ou du moins d'une fonctionnalité accomplie – qu'il a appris à accepter. Il «manque» parce qu'il est mal lisible, parce qu'il déborde, parce qu'il outrepassé les formes attendues, parce qu'il est inconnu et qu'il est le théâtre de mille actions infimes, ordinaires et immédiates, impossibles à recenser et qui tourmentent. Il n'est de repos dans aucun lieu. Ni temple, ni plage, ni alcôve pour l'être endiable appelé humain. Ni enveloppe, ni abri, ni écorce non plus. «La question de savoir ce que peut bien être le lieu est pleine de difficultés», marquait déjà Aristote au livre IV de sa *Physique*. À plus forte raison si l'accélération du temps urbain fait que coexiste ce qui a été dans ce qui est en train de devenir. Et cela dans une forme *unique*, inappréciable, comme à *Nonville* justement, où l'ancien loge encore, débris déclaré, dans l'épaisseur des nouvelles constructions, invisibles encore pour une part, mais dont l'imminence pourtant se fait sentir. Le lieu «manque», il n'est désormais plus unique, car nous le voyons confondre sur un même chantier les matériaux de la démolition et ceux qui vont demain servir. En tout cas, nous voici en présence d'un corps étendu démantelé, manifeste et disparu, recouvert et exposé béant. Vidé de sa substance et, à la fois, coordonné à la masse bétonnée dont la parution est certaine. Mon corps et moi nous sommes deux, deux dans un lieu, extravertis, introvertis, deux fois concurremment décomposés.

Dans le temps long de la tradition, la demeure règne, l'unicité, l'interpénétration, la consistance; la

destruction elle-même est calculée et n'atteint pas la croyance (Rome embrasée par le tyran lui-même annonce plus vive encore Rome). Mais à *Nonville*, les extrêmes se touchent et tous deux s'annihilent dans le message combiné visuel qu'ils produisent (*Nonville* s'infuse dans la métropole et expose ses derniers champs piétinés, ses dernières granges éventrées, comme autant de plaies crues jusqu'au cœur du nouveau centre commercial, tout le long des parkings, *dans un seul temps*, parallèlement, économiquement, comme si la mort, l'un par rapport à l'autre, ne les définissait pas. Deux coexistent ainsi dans l'horreur – ou simplement la laideur – qu'à eux deux, ici même, ils effectuent.

On indique, ordinairement, qu'un lien profond, organique, «ombilical»¹⁰ relie la personne à l'espace où elle prend place, que celui-ci l'enceint et s'*embandelette* autour d'elle, qu'il est lui-même organisé par spires et feuilles successives autour d'un centre fixé quelque part symboliquement, par exemple au cœur de la cité, que le local semble ainsi s'enrouler vers un site lointain et mythique, une Notre-Dame, une Acropole, un Capitole, un Forum, qu'il redouble ainsi la structure corporelle, une peau tendue sur une anatomie, et donne à comprendre, d'un côté, l'épiderme et la périphérie, de l'autre, la profondeur des chairs et l'enceinte sacrée: à l'emboîtement des réalités corporelles correspond le *feuilletonnement* des espèces architecturales et géographiques. On indique aussi qu'une telle organisation désertifie l'étendue située en dehors du cercle de la zone habitée. Ainsi la crainte des immensités – *des ténèbres extérieures* – proviendrait-elle de ce contre-jour produit derrière soi par le cœur lumineux de la ville. «Notre âme fuit les bornes», disait Montesquieu; Pascal avait déjà répondu qu'elle s'effrayait de l'infinité sans résonance qui résultait de cette activité¹¹.

Mais de telles dualités ne nous commandent plus. L'étendue qui nous concerne est désormais sans nuance, inorientée, infiniment semblable à elle-même, et creuse. Une inconsistance nous cerne, à propos de quoi la perspective manque, puisque

chacun des points qu'elle embrasse communique avec tous ceux de l'ensemble qu'ils constituent: où aller – et d'où regarder – dans l'encombrement du réseau, agi par lui et implanté dans la forme même qu'il opère? Il me semble que voici, un peu plus, la simultanéité atteinte; le lointain rejoint le prochain, le prochain s'atténue, la limite est sortie du terrain parcouru: «le bonheur est dans le pré», mais le pré se confond avec la notion qui en a été depuis longtemps perdue. Il y aurait eu un «surmoi monumental» auquel s'en serait prise la masse opprimée – un quatorze juillet par exemple¹² –, il y aurait eu ombre portée et (intolérable) imprégnation, il y aurait eu (impuissant) rejet. En opposition à cela, nous voici citadins intégrés à un espace mou – nos monuments citadins à la façade ravalée depuis longtemps ne parlent plus pour eux-mêmes, ce sont des objets, comme les trésors et les restes qu'ils renferment. Arnheim définissait l'habitat-réceptacle comme l'extension de corps et de matériaux délimités les uns par rapport aux autres et exprimés (ou exprimant) par cela même. Mais le *continuum* sur lequel il basait son observation s'est effrité: les substances propres à la construction gisent en tas divers, le corps du locataire patient sous l'abribus, le long de la voie ferrée ou pousse le caddie, vaquant à ses affaires. On ne voit pas de quelle correspondance et réciprocité entre eux deux il pourrait s'agir.

Ici parle à la vue. Mais fait tache, et ne s'organise pas. C'est un espace bruyant, plein de cris, confondus, et inconsistent: l'instant d'après il est mort, les gens sont rentrés chez eux pour prendre leur repas.

Ici se délite sous la vue. L'ensemble accumulé de façades et de dénivellations géométriques occupe vaguement le regard. Puis celui-ci s'en désoccupe. Quelques flèches hérissent une place. Quelques badigeons font plutôt gai. Les graffitis eux aussi font partie du décor. Justement: c'est de décor qu'il s'agit; où aller dans le décor, sinon droit devant ou par derrière, afin d'en rire et d'en mourir? Où donc aller y voir? La correspondance est affichée par slogans entiers sur des pans d'édifices, le cinéma est dans les

airs. Dans un certain simulacre. Par effondrement généralisé quelconque des structures. Le paysage équivaut à une estimation de l'œil; il est en somme sa mesure, sa jauge; le débit des formes que quelqu'un accepte dans le même temps de subir ou de gérer. Mais si la forme est réduite à sa pure dimension «économique» – le bloquin, le parpaing, la plaque d'éternit – et si sa pure fonction l'efface au fur et à mesure sans intériorisation possible?

Il faudrait savoir si les composantes morphologiques a) d'un paysage, b) d'une architecture, c) de l'absence de ce paysage, d) de la démission de cette architecture, informent de l'attention que je leur porte, de l'état des relations qui nous relient et aussi des demandes que ceux-ci sont propres à formuler.

Tout lieu est opaque, et l'image en quoi il consiste aussi, mais cependant jamais autant qu'il serait possible de l'imaginer: une sorte de reflet émane des murs, des ruelles et des recoins – tel celui que projetait quelque part dans une petite ville du Sud de la France la plaque funèbre marquant au début de l'étroit passage innocemment appelé «Impasse de la République» –, un reflet incalculable, à nul autre semblable, incroyable en tout état de cause aussi. «On ne sait que penser d'une ville», relève à sa manière bien à lui Jean-Claude Pirotte, le conteur des espaces intermédiaires¹³. Mais cette incertitude croît dans la mesure où l'image figurative en quoi ici consiste tombe: à *Nonville* des chaînes de relations suspectes s'établissent à partir de signes agglomérés sur des supports hybrides. Voici un espace *posé*. On pourrait, dirait-on, le retirer. N'ayant pas fait l'objet d'un véritable calcul, il possède ce terrible caractère éphémère des champs de foire et des aires de stationnement; les nomades ici pourtant sont compris dans la matière. Ni pensé, ni perçu, ni fixé, ni interprété, c'est la zone; on n'y fait que passer, on n'y est jamais réellement venu, on ne s'en est pas non plus décidément éloigné. Durant tout ce temps-là, le terrain continue de se remplir, les parcelles deviennent exiguës, et les propriétés, accessibles à tous.

POUR REGARDER LA VUE

La question se pose de savoir comment voir. Témoigner du spectacle quel qu'il soit offert à l'œil n'est déjà pas une mince affaire. Mais qu'en est-il alors de la saisie de l'espace étant donné la prégnance environnementale qu'il signifie pour l'œil et pour la personne? Comment déchiffrer, en somme, la vision portée sur le décor ou déduite de celui-ci? Si l'on admet que «la pensée est spacieuse et spatialisante», qu'elle procède par figures et mouvements, qu'elle est «étendue et qu'elle n'en sait rien»¹⁴, de quel langage se servir pour faire entendre la projection à laquelle elle est soumise? On ne montre pas sans dispositif particulier (celui que procure la poésie) la langue en action dans la langue, on ne montrera pas non plus sans ruse le plan secret qui anime les constructions de tous ordres qui ceignent l'individu. L'univers auquel nous avons affaire n'est pas «sémiotique», à mon sens, puisqu'il ne se constitue pas en système – il est continuellement reconduit et révisé – et ne présuppose pas le statut de récepteur: c'est bien plutôt d'intrication réciproque et d'échanges déplacés symboliques qu'il s'agit. Le beau temps n'est plus – a-t-il été? – où il était convenable de parler d'harmonie établie entre l'homme et son territoire – comme si celui-ci avait pu jamais en former la bonne métaphore. Il n'est pas davantage admissible de mettre en balance la diversité des objets matériels et l'homogénéité de l'intériorité humaine. Bachelard voulait croire que «l'immensité est en nous»¹⁵, mais c'est une opinion difficile à soutenir quand une diversité insignifiante assiège, comme on le voit, l'homme des villes. Parier sur la cohésion entre intériorité et extériorité ou faire même dériver celle-ci de celle-là alors que les dérisoires mais nonobstant démentiels effets de la conception urbaniste du monde gagnent irréversiblement en extension, alors que l'entropie – disons: le gâchis – croît et efface au fur et à mesure chaque jour davantage la perception de ladite immensité et du sentiment concomitant de l'infini, c'est faire l'impasse sur la réalité telle qu'elle se dicte. Nous ne nous tenons plus devant cette étendue idéale dont parlait Morand, dans ses

Impostures de la poésie, afin d'en révéler le pendant – qui est l'Être pour lui («*La Plaine*: [...] Rien n'enseigne mieux à honorer l'essentiel que cette terre qui veut être seulement la limite d'un monde, simple surface sous les nuages, l'écorce nécessaire d'une planète. Ce sol n'offre rien à voir que lui-même, indivisible, homogène et, comme l'Être qu' imagine Parménide, sans licence d'exister nulle part différent ou inégal»¹⁶). Dans notre hémisphère, le terrain est bien plus disparate, bien plus couvert de tout ce qui s'appelle déchet ou rebut.

Que montrer donc, quel signifiant privilégier, quelle image extraire de l'ensemble, quel crédit accorder à quel reflet – car on ne promène plus bien évidemment aucun miroir le long d'aucun chemin? Quelle description opérer dans la langue du lieu, puisque la langue se représente en celui-ci et en opère obligatoirement l'ouverture – ce que je dis que je décris échappe au regard que je porte sur lui? Faudrait-il se mettre à recenser les formes, à dégager la détermination-type, à repérer la régularité? Mais sait-on ce qu'est une forme s'agissant de la vision qu'offre un alentour ou un autour de fer, de bitume, de verre et de ciment? Certes, il est loisible de relever l'«ornement», pour utiliser le concept, très chargé, de Kracauer – la facture, la superfétation géométrique, etc., c'est-à-dire le fait qu'il y a de l'ordre en train de s'imposer, dans tout ce lieu construit qui nous cerne. Il n'en reste pas moins que l'*informe* – l'*inassimilable* –, l'*ininterprétable* ici même, dans l'écorce des rues, sur le champ ravagé, dans le texte défoncé des chemins colassés, fuse. L'univers est truqué. «L'espace est peuplé de formes que l'œil ne peut pas expliquer, dont on ignore la genèse»¹⁷. «Les territoires sont toujours incertains»¹⁸. Nous voici entrés dans le grand amas hétéroclite incohérent, décousu, où la simple juxtaposition, et non la composition, domine¹⁹. En pleine incongruité. Où l'inqualifiable se fait sentir – qu'est-ce qu'un terrain vague cerné de trois arbres entre quelques barres, «hachélèmes» ou «résidentiellés» artistement disposées sur une pelouse rase? Où d'incessants travaux remodelent à l'infini l'aspect de l'environnement, abords, terrains de jeux,

ronds-points, terre-pleins? Dans le tout chamboulé aussi interminable qu'interminé. Face au vide («qu'est-ce qu'une surface d'inscription du réel porteuse de vide?») – à plus que du vide – («L'espace éclaté, éparpillé, créé par l'extension urbaine, instaure un au-delà de la présentation, touche à l'irreprésentable»²⁰): nous sommes là où nous ne voyons pas. Association fugitive des marques et des corps. Combinaisons imprévisibles et bientôt délaissées de substances et de structures. En tout état de cause, nous ne savons guère où nous vivons. Aucune description ni récit n'étant décidément à même de saisir le contour implacable et mouvant de ce qu'on appelle un espace périphérique ou une «ville nouvelle» ou simplement ce brusque renversement du temps dans les champs dégarnis²¹. Ici la sensation d'abandon est grande, mais elle n'importe pas à la définition de ce qui la cause: rien n'indique que tout indique – à même – et parfaitement ainsi qu'on le suppose au fond de soi gris.

Plusieurs possibilités s'agencent. On cherche à placer un regard. On demande une perspective – sortir du chaos, considérer pourtant infiniment le chaos. Balzac avait envoyé Rastignac sur les hauteurs du cimetière du Père-Lachaise, afin de considérer Paris «tortueusement couché le long des deux rives de la Seine». Zola avait placé Florent sur les hauteurs de Courbevoie afin de considérer les vapeurs parisiennes – avec autant de fascination que d'horreur. Pirotte, lui, un peu plus loin dans l'aliénation littéraire, regarde Klee – cette fois-ci, nous nous retrouvons en Côte-d'Or – à partir des pentes d'un vignoble bourguignon²². Mais le problème est de placer qui regarde hors le cadre des lueurs qui balisent les espaces inférieurs et toutefois en son sein même. Être dehors pour le positionner, être dedans pour l'éprouver, c'est le dilemme. Il ne sera pas possible de saisir *Nonville* à la façon d'un panorama: d'abord, parce qu'il n'y a, en ce lieu, rien de particulier à voir; ensuite, parce qu'aucun poste d'observation surplombant ne serait susceptible de donner la vue d'ensemble suffisamment profonde que je m'évertue à solliciter ici. Car un paysage perturbé, comme celui

dont il s'agit, ne s'embrasse pas sous une perspective unique. Dans un premier temps très reculé, l'habitat épuisait simplement le relief, il s'y conformait; dans un second temps, nous constatons que l'espace s'aménage (on l'aplatit, on l'aplanit, on le nivelle, on le consolide, rectifie ou aligne) et qu'il ne sert qu'autant qu'il est modifié: là encore la correspondance est grande entre habitant et habitat puisque du fait même des transformations que le premier fait subir au second, en effet, voici l'acteur attaché à la forme créée devenu sédentaire²³. Il n'en va plus du tout de même au stade où nous sommes parvenus: la place approximativement traitée au bulldozer se couvre de préfabriqué et les équipes plantent l'édifice sans souci ni de son adaptation au lieu, ni de sa finition. S'ensuivent la confusion (dictée par la disparité des plans de promotion), la dégradation (imposée par la qualité d'un matériau nécessairement économique), la lutte pour le neuf. En résultent un support instable, flou, d'ancrage incertain, et, chez celui qui s'y trouve fixé, indifférence ou exaspération.

L'endroit a été dépouillé de ses fonctions *analogiques*; il n'expose plus en creux des déterminations pertinentes pour les habitants; il n'est plus le reflet d'une adaptation successive à leurs vœux et à leur besoins: il est simplement là, déposé tel quel sur le sol, à peine implanté dans celui-ci, inqualifiable et disproportionné. Ni la relation mimétique ni l'identité des partenaires ne sont plus ce dont il est le cas. On n'interrogera donc pas à même les grandes architectures fades et dépouillées des banlieues, on cherchera plutôt à repérer dans les plis aléatoires que leur élaboration entraîne, derrière elles et aussi des années à l'avance sur les zones où elles se dirigent, les contractions qu'entraîne leur douloureuse naissance. Pour le dire avec les termes de Jean Baudrillard: «L'identification du monde est inutile. Il faut saisir les choses dans leur sommeil, ou dans toute autre conjoncture où elles s'absentent d'elles-mêmes»²⁴. Nous ne documenterons donc pas, nous n'élaborerons pas le fichier d'une apparence, nous ne compilerons pas (une fois de plus) les traits tristes et

crus du paysage urbain, nous regarderons plutôt *en avant de lui*, dans une région où la zone s'apprête, où la terre est déjà bouleversée ou mise en friche par tout un train d'invisibles mesures qui signifient sa perte. Nous saisirons la convulsion avant terme d'un nouvel ordre inconnaissable par lui-même.

Comment s'organisent le voir et le rapport à l'espace et comment en rendre compte, puisque c'est ici le but poursuivi? Certainement pas par la simple description du paysage consommé et certainement pas par le plan panoramique fixe, car la représentation au premier degré saisit trop nécessairement les intentions affichées des constructeurs et des édiles, et non ce qu'il en est de l'imprégnation des sols sur la peau de l'œil et dans les consciences. Je crois qu'il faut chercher à *déreprésenter* l'objet de la vue, car dans un environnement intermédiaire indifférent de la nature de *Nonville*, la précarité et l'insignifiance dominant: ce que je vois là importe moins en tant que tel que pour le relais qu'il incarne, je l'éprouve en absence et par convergence de tout ce qui en lui aboutit à mon œil. Pour «lire», il faut donc ruser les présupposés, c'est-à-dire privilégier le parcours et la mobilité, effleurer et non embrasser, passer devant et non contempler, avec juste la distraction qu'il faut.

À propos de mobilité et de prise visuelle, recourons au maître, Alexandre Dumas. Nous venons d'arriver à Bruxelles, pour la première fois, en août 1838, et nous nous demandons comment accéder à l'âme belge, en choisissant comme voie d'accès la capitale du pays:

Il y a trois manières de parcourir une ville. La première en visitant ses monuments par ordre chronologique; la seconde en la divisant quartier par quartier les uns après les autres; la troisième en allant droit devant soi et en marchant au hasard. C'est ordinairement ce dernier mode que je préfère, car ainsi tout devient imprévu, et par conséquent me frappe davantage. Comme en général des études préparatoires sur le pays que je visite m'ont mis à même de le parcourir sans cicerone, sans guide et sans plan, une description prématurée n'ôte rien de leur grandeur ou de leur étrangeté aux monuments que je rencontre tout à coup en tournant un coin

*de rue ou en débouchant sur une place, et qui m'apparaissent alors peuplés de leurs souvenirs, que je force à repasser les uns après les autres devant moi comme des fantômes. Dès qu'un autre ne m'a point conduit, il me semble que c'est moi qui ai trouvé, et ce sentiment devient plus vif encore lorsque je vois la foule passer indifférente, et comme si elle ne le voyait pas au pied de l'édifice ou au milieu du point de vue devant lequel je reste en admiration: ce point de vue et cet édifice me semblent dès lors une création magique, élevée sur mon passage, et qui disparaîtra derrière moi.*²⁵

On a contourné une difficulté, celle de n'avoir à découvrir que le préconçu. On s'est donné le moyen de déchiffrer le message «architectural», peut-être incongru, mais propre, c'est-à-dire adressé réellement par la ville qu'on se met en devoir de traverser. Bien sûr, l'itinérant n'est pas l'habitant, mais il donne peut-être, en contrechamp, une bonne image du destin d'aveuglement qui est le lot de celui-ci.

En tout cas, on passera, on parcourra, on sortira. Comme dit Fernand Léger, le peintre que le cinéma inspira: «Il suffit de suivre la rue, depuis le centre jusqu'au dehors de la ville, pour vivre le film du présent»²⁶. Un homme qui marche déplie et dynamise le paysage. Il le rend exprimable. Il casse son côté monumental et massif. Il fait saillir, quasi à même et en gros plan, ses contusions et ses contours. *Il voit*.

Le parcours, «indépendant» et «non fléché», détruit la notion de paysage; il ramène celui-ci au flou, qui est premier. Puisque sa forme se modèle en effet sur l'itinéraire²⁷, celui-ci évitera de se plier aux normes prescrites. «Paysage», l'endroit le devient au nom d'une distance (et d'une contemplation) qui le constitue comme tel. Mais on ne vit jamais dans un paysage. On se déplace dans sa direction. On le vise pour la satisfaction qu'il est censé offrir. Par contre, ce que nous vivons, ce lieu clos, obtus, inhérent, impalpable, pèse dans une sorte d'incompréhensible immédiateté. Saisir la nature du message qu'il oblitère sur le corps du passant jour après jour nécessite donc qu'on s'en saisisse comme *obliquement*: sans suivre le mot d'ordre du guide, sans obéir non

plus aux règles d'aveuglement que l'habitude impose.

Pérec proposait, on s'en souvient, d'examiner la rue « avec un souci un peu systématique », de s'appliquer, de prendre son temps pour l'identifier, de noter tout ce qu'il y avait à voir, ce qui se passait de notable, y compris ce qui est de peu d'ampleur, car le sens est là. Y compris le détail, la répétition qu'entraîne le détail, le menu grain des morceaux, des panneaux, les brins, les papiers jetés à terre au pied des parois droites et invisibles des immeubles. En ne visant pas la description, qui est totalisante, mais en faisant la liste, en poussant sur l'énumération, en remontant l'infinité du lieu jusqu'à en faire percevoir la trame – jusqu'à l'user – « jusqu'à ce qu'il devienne, disait-il, improbable », jusqu'à cesser de le comprendre, jusqu'à ce que son enveloppe de lieu cède et que perce, au fond de l'improbable apparence, disons, *notre conformité commune*²⁸.

Il y aura à sérier, feuilleter, extraire.

Il y aura à compulser : *un lieu manque à la représentation qu'on en donne*. Il échappe à sa forme – à la description de sa forme – sur le panneau qui le nomme, sur le plan qui l'indique, sur la carte postale qui en propose un aperçu souriant, sur le guide qui en fait l'historique.

Un lieu, il faudra, afin de le considérer pour lui-même, s'établir à sa limite – là où il n'est plus et là où il ne devient pas encore. Le reconnaître agir dans ce suspens, cette indécision. En deçà, côté ville et côté centre, disons, un certain état de fixité, de monumentalité, de finition, est atteint, au-delà, côté campagne, son image est encore incertaine et trouble. Nous nous tenons, comme dirait Céline, sur le « paillasson de Paris »²⁹, mais nous apprenons ici que *l'en-dehors n'existe pas* – pas plus que la campagne, qui serait le nom commun que cet ailleurs porte (« la campagne est un pays étranger », écrit Pérec³⁰).

Nous nous sommes établis dans la « banlieue générale »³¹.

Nous hantons l'entre-deux et le même. Nous regardons dans les deux directions ce que nous sommes et ce que nous serons avoir été – vers la métropole et vers la nuit qui l'enserme; mais aucune

des deux images que nous en recevons n'est bien complète, ni d'elles-mêmes, ni de nous-mêmes. En somme, l'image n'est jamais centrée sur la vision qui l'emporte, ni la personne identifiée dans le cadre qu'elle lui offre.

Nous agissons par la photographie.

Nous composerons de la mémoire par la photographie.

Nous explorerons le lieu par l'appareil ajouté au bout de l'œil.

Nous immobiliserons pour voir, mais nous ne représenterons pas une immobilité à la façon d'un spectacle. Nous élaborerons la vue de la limite, nous l'extrairons des blocs et des substances déposés dans la zone, nous la réfléchirons, nous la retournerons pour la réfléchir.

« *Le paysage est – certainement – la dernière limite immobile de la perception que j'ai de ce qui m'environne* »³², c'est justement pour cela qu'il est question, dans cette enquête, de *détruire photographiquement* le paysage. Le paysage ne donne rien identitairement à la limite où nous nous situons parce qu'il est impossible à cet endroit de « prendre du champ ». Mais l'appareil photo décroche l'image de son support ou de son référentiel. Il rassemble des traces, ou plutôt, il les fait surgir et les rassemble, les combine l'une à l'autre et en propose ainsi la lecture – le regard glisse sur la face des choses, mais l'appareil la leur arrache découvrant ainsi l'un au moins de leurs plus certains visages.

Nous sommes parti de l'idée que l'œil photographique non seulement est corrélé au voir social d'une période donnée³³, mais qu'il l'accomplit lui-même et le désencombre des discours qui accompagnent tout ce que nous regardons, par exemple ici, le long des rues, en remontant les chemins, en déchiffrant les signes de guidage, les avertisseurs, les incitations, les ordres.

Dans le choix que nous proposons, chacun des clichés ne représente pas le moins du monde ce qui s'appelle proprement une « image », savoir, comme dit Metz, « un plan isolé et immuable d'un désert », tout au contraire : nos photographies sont plusieurs,

chacun porte sur leur ensemble et ce qu'on y peut voir figure quelque chose comme un morceau archéologique extrait des couches que constitue l'apparence. Car tout espace est profond et solidifie fiction sur fiction comme l'histoire qu'il a. *Casser le plan par la photographie, assembler les clichés un à un dans la série pour exposer le plan*: les deux moments sont concomitants, le négatif et le positif, l'extraction et la composition, arracher à la vue et rendre à la vue, délier puis coller, déprendre et ajuster. Car on ne parvient à la connaissance des objets qui frappent la vue qu'après les avoir pu desservir de leur gangue par

reproductions successives – photographiquement parlant³⁴.

UNE ENQUÊTE SUR LE TERRAIN

Le reportage photographique a été réalisé, en deux temps, le 10 octobre 1977 et le 19 mars 1996, à Nonville, petit village situé à quelques cinq kilomètres de Nemours (soixante-dix kilomètres à l'est de Paris), sur la Nationale 375 (direction Moret-sur-Loing). On se borne à présenter ici neuf prises de vue valant pour l'ensemble. Il n'a pas été tenu compte du décalage observé, à vingt ans de distance, dans la dégradation pourtant tragique des lieux:



1. Nous entrons par la sortie. Nous ne sommes pas entrés que nous voici déjà dehors. L'endroit où nous sommes, d'où nous sommes existe à peine. Son nom manque. Jusqu'à l'indication de l'existence de cette négation manque.



2. Le chemin consiste en un champ. Flaques, traces et boue. L'obstination des véhicules ronge l'herbe. Au fond de l'espace disponible, carcasses. Le treillis cesse en avant. La division du terrain est devenue insignifiante.

3. La fenêtre sur cour a été condamnée. Le revêtement du toit a été soulevé. La paille, abandonnée. Des cailloux au pied d'un mur, oubliés. Personne n'est visible, mais la ruine lentement opère. Lentement les corps de bâtiment encore debout saignent, fendus, la chair à vif.



4. Le bord du champ offre l'apparence d'un mur de bloquins, de planches brutes et dépareillées et de tôles. On en a profité pour entreposer les restes. L'outillage abandonné à même le sol s'enfonce. D'une resserre à ciel ouvert couronnée d'une antenne. Idée d'un obstruement, d'une obstruction.



5. Le labour bute à la rangée des pavillons, côté cour, et non terminés. Un espace improvisé cerne l'image. On voit le bruit de la circulation que l'on entend derrière. Le sillon est approximatif et mal tracé – et la terre retournée est devenue impropre à recouvrir l'herbe.





6. De l'enchevêtrement de jardins coincés entre route et champ. Antennes, barrières, pylônes et lignes électrifiées encerclent la demeure. Le champ a été fauché, mais l'herbe jaune affaissée sur le pourtour ainsi que le désordre des branches indiquent bien la démission à l'œuvre.



7. Le plan de construction a manqué. On a voulu accéder directement au premier, mais plus tard. On a aménagé, on a rafistolé. On s'est protégé du bruit et du courant d'air. On est venu à l'aide du facteur. On a facilité la présélection.



8. La route est un cycle bitumé dans l'espace. Elle forme un carrefour. Elle rejoint les indications qui la parsèment. Les serres obscurcies à la chaux d'une plantation de tomates absorbent aux yeux de l'automobiliste toute la transparence disponible.



9. Un mur obture un coin, sous l'orée du bois, à côté du (faux) préau de la mairie-école, avec à droite le monument aux morts. Il regorge d'incitations, de décolletés d'images et de gueules ouvertes. La construction ainsi est sans appel.

Je clôture cette étude par une brève série de remarques :

À propos de l'acte photographique lui-même, pour commencer : photgraphier désencombre l'œil, photgraphier dédouble la vue et fait surgir l'ordre latent des choses. On l'a constaté, je pense, à propos du reportage qui vient d'être présenté : un espace ordinaire, que sa banalité efface, a surgi, y compris son canon et, outre sa tristesse, y compris peut-être l'ironie esthétique qui l'habite. La photographie l'a tiré de son indifférence.

À propos de l'espace hétéroclite des lointaines banlieues, ensuite : en ville, où la construction occupe toute la place, les édifices sont situés sur un plan de transparence unique et les coutures qu'impliquent les différents projets d'urbanisation maintenus concurremment ne mettent pas celui-ci en question. Pour l'espace périurbain, il n'en va pas de même, le collage des textures diverses n'y est manifestement pas complètement réussi, l'inconciliabilité des projets est patente et trop d'indices sans référence d'ensemble pertinente cohabitent. Ce mixage ne remplit pas de fonction identitaire. Cette hybridité décourage l'insertion. Un volontarisme administratif intempestif, celui de la voirie, cherche à encadrer les mesures prises par les individus au titre d'une adaptation temporaire à ce qui n'est plus que leur « environnement ». Le matériau laissé pour compte, le dépôt provisoire et l'entrepôt envahissant, tout cela, l'omniprésente figure mortifère du reste l'implique et

l'habite : nous sommes entrés en abandon.

Sur la nature des amas – du détritus à la resserre improvisée – que nous observons, il faut peut-être remarquer qu'à cet espace obstrué et désarticulé de mille manières du dehors correspond au centre des bâtisses habitées la boîte télévisuelle. De celle-ci sont censés jaillir heure après heure l'ordre et la réalité compensatoires pour ce qu'il en manque par ailleurs. Moins il est sensible que l'espace contient, plus il est nécessaire que la boîte réponde.

Ce dispositif est implacable.

Ce monde-là que ne nourrit aucune différence réelle fait bloc. Nous voyons qu'il se généralise. Pis : qu'il est la seule forme de généralité qui nous soit accessible. Soupault, l'exaspéré piéton de Paris, appelait à entamer une œuvre de salubrité publique : « Tous ces paysages [bric-à-brac et jonchés de tout ce dont l'homme ne parvient pas suffisamment à se défaire], écrivait-il en 1927, je voudrais brusquement les évacuer de ma mémoire »³⁵. On dirait depuis que le rejet du lieu par l'homme n'a fait que grandir comme s'est accrue aussi l'obligation d'avoir pour lui à se contenter de ce qu'il a reçu.

Ceci en vertu d'une logique que j'appellerai, comme il convient, précisément du vide. Marie-Hélène Dumas : « Ailleurs là où elle vit, elle n'y est pas. Et c'est pourtant là qu'elle est »³⁶. Cormac McCarthy : « Au matin quand ils se levèrent il n'y avait pas de ville et pas d'arbres et pas de lac, rien qu'une plaine poudreuse et nue »³⁷.

NOTES

1. R. Koechlin, *Après hier, avant demain, la ville. Essai de Poléonomie. Approche théorique de l'architecture et de l'urbanisme selon des modèles philosophiques et systémiques*, Lausanne, Delcourt, 1988, p. 89.
2. *La Poétique de l'espace*, P.U.F., 6^e éd., 1994 [1957], p. 19.
3. B. Salignon, *Qu'est-ce qu'habiter? Réflexion sur le logement social à partir de l'habiter méditerranéen*, Nice, Z'édicions, s.d., p. 12.
4. M. McLuhan, *Pour comprendre les média. Les Prolongements technologiques de l'homme*, trad. de l'anglais par J. Paré, Montréal, HMH, 1969, p. 145.
5. A. Cauquelin, « Espace, communication et lieu des différences », dans *Conceptions de l'espace. Textes rassemblés par P.H. Derycke*, Paris, Publications de l'Université Paris X-Nanterre, 1982, p. 128. C'est la conception d'Aristote qui est ici reproduite. On en trouvera une belle discussion tout à fait dans la perspective ici choisie dans M. Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 70.
6. « Sémilogie et urbanisme », dans *L'Architecture aujourd'hui*, n° 153 (1970-1971), p. 13. Dix ans plus tard, M. de Certeau faisait de ce « marcheur » un « voyeur » (Cf. *L'Invention du quotidien. I: L'Art de faire*, Paris, U.G.E., 1980, p. 171 sq.).
7. *Op. cit.*, p. 73.
8. J. Lorrain, *Princesse d'ivoire et d'ivresse*, Paris, Séguier, 1993 [1902], p. 24 (Préface: *Les Contes*).
9. Au reste, le tourisme moderne abroge le voyage et substitue la carte postale et la photo, plus maniables, à ses objets d'admiration.
10. « De toutes les mères possibles, ce fut le paysage qui m'influença le plus » (Keyserling, *Voyage dans le temps*. Cité par D. Roche, *Dépôts de technique et de savoir*, Paris, Seuil, 1980, p. 187).
11. Lire, par exemple, Chr. Studeny, *L'Invention de la vitesse*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1995, p. 19 et 82 sq.
12. G. Bataille, *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1970, p. 171-172: *Architecture*.
13. *Récits incertains*, 1992, p. 11. L'auteur est belge.
14. C'est une appréciation de J.-L. Nancy citée dans M. Shaw et F. Cornilliat (édit.), *Rhétoriques fin de siècle*, Paris, Bourgois, 1992, p. 255.
15. *Op. cit.*, p. 169.
16. P. Morand, *Les Impostures de la Poésie*, Paris, Gallimard, 1945, p. 87.
17. Severo Sarduy dans *Alliage* n° 4 (été 1990), p. 85.
18. P. Virilio, *Vitesse, guerre et video*. Propos recueillis par F. Ewald dans *Le Magazine littéraire*, n° 337 (novembre 1995) p. 98.
19. Cf. Koechlin, *op. cit.*, p. 111.
20. A. Mons, *L'Ombre de la ville. Essai sur la photographie contemporaine*, Paris, Éd. de la Villette, coll. « Penser l'espace », 1994, p. 63 et 13. Cet ouvrage est, pour le point qui nous intéresse ici, fondamental.
21. A. Ernaux, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, 1993, p. 64-65.
22. *Les Contes bleus du Vin*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1988, p. 98-99.
23. On suivra les grandes étapes de cette histoire par exemple dans J. Sogar, *La Conservation de la forme circulaire dans le parcellaire français. Étude basée sur l'interprétation des photographies aériennes*, SEVPEN, 1970.
24. Dans *Topique*, n° 53 (1994), p. 11.
25. *Excursions sur les bords du Rhin. Introduction de D. Fernandez. Dumas sur les bords du Rhin par Claude Schopp. Chronologie de J. Suffel*, Paris, Flammariion, 1991, p. 51.
26. *La rue: objets, spectacles*, 1928 dans *Catalogue de l'exposition à la Kunsthalle*, Berlin, 1980, p. 294. (On trouverait des indications analogues dans le *Bonjour cinéma*, de J. Epstein (Paris, Éd. de la Sirène, 1921, p. 42 et 100, par exemple).
27. A. Cauquelin, « Paysage et environs, une logique du vague », dans *Critique*, n° 577-578: *Art et Paysage*, juin-juillet 1995, p. 450.
28. *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1985, p. 70-74.
29. L.-F. Céline et F. Vitoux, *Histoire de Bezons à travers les âges*, Paris, Club de l'Honnête homme, 1983, p. 88.
30. *Op. cit.*, p. 94. Pessoa disait déjà: « La campagne est là où nous ne sommes pas » (*Le Livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*. Traduit du portugais par F. Laye, Paris, Bourgois, 1988, p. 228). Pessoa avait noté inversement que la ville sur les faubourgs de laquelle il se tenait elle aussi ne possédait pas d'existence (p. 36): ceci déclare cela.
31. Cf. D. Sallenave, *Le Don des morts*, Paris, Gallimard, 1991, p. 15. (Sur la disparition de cette limite entre le site construit, damé, et celui qui ne l'est pas encore, cf. J. Viard, *La Dérive des territoires. Préface d'Edgar Morin*, Le Paradou, Actes Sud, 1981, p. 92-93; sur la perméabilité et l'« impureté » des formes de localisation quelles qu'elles soient, voir M. Augé, *op. cit.*, p. 100-101.)
32. A. Cauquelin, « Paysage et environs, une logique du vague », p. 456.
33. Cf. A. Mons, *op. cit.*, p. 9.
34. Je rends hommage au travail de Claude Marre, abstracteur de quintessence urbanistique, pour lequel la photographie a su extérioriser la forme enfouie à même la tôle et le palmier des bidonvilles de La Réunion.
35. *Le Cœur d'or*, Paris, Grasset, 1927, p. 115.
36. *Chaos technique sur le Tao-te-King*, Paris, L'Évidence, 1994, p. 27.
37. *Méridien de sang ou Le Rougoiement du Soir dans l'Ouest*, trad. de l'anglais par F. Hirsch, Paris, Gallimard, 1985, p. 78.



F. CATALÀ-ROCA, *PUBLICITAT*, 1954, 50,5 x 40CM.

DE LA CONSTRUCTION D'UN ESPACE ÉGOCENTRIQUE¹

Traduit de l'anglais par Lucie Belle-Isle

BRIGITTE FRANZEN

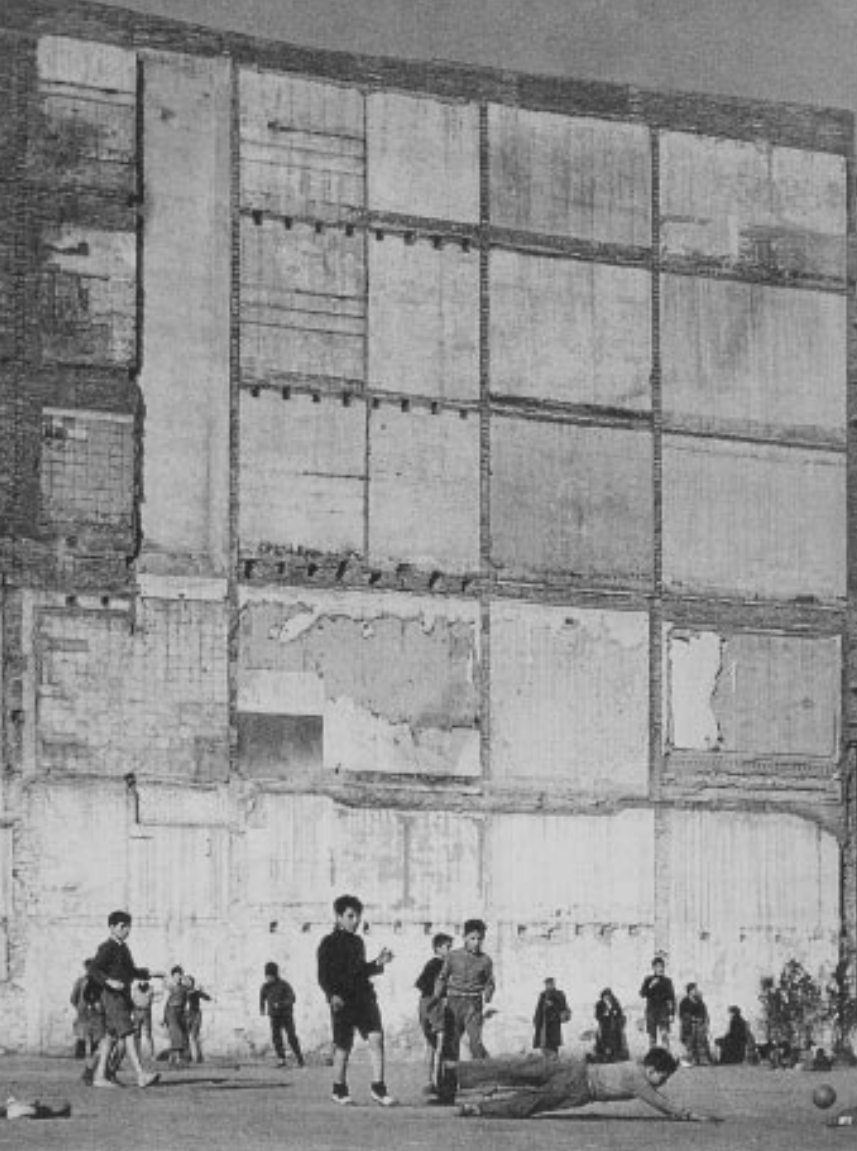
Francesc Català-Roca arrive à Barcelone en 1931 à l'âge de dix ans. Très tôt, dans le studio de son père, le photographe Pere Català i Pic, il est initié à la photographie pour laquelle il se prend de passion et qui deviendra sa profession.

Né à Tarragone en 1922, c'est Barcelone qu'il définit pourtant comme sa ville ; c'est là qu'il commence sa carrière de photographe et là qu'il s'établit. Barcelone restera son point de référence tout au long de sa vie. Encore aujourd'hui, il habite la capitale catalane où il tient un studio de photographie avec l'aide de ses deux fils. Maintenant très connu et artiste de renom, il est le patriarche de la photographie catalane et, pour les jeunes générations, il est le représentant de la pratique de la photographie sous le régime franquiste ainsi que des traditions stylistiques des années cinquante et soixante.

Català-Roca est, avec Xavier Miserachs ou Ramón Masats et d'autres photographes, l'un de ceux qui subirent l'influence des changements politiques mineurs et de l'internationalisation que connut l'Espagne au début des années cinquante. C'est l'aide financière et l'action militaire des États-Unis dans la péninsule ibérique qui entraînèrent cette internationalisation. D'autres événements (le Congrès Eucharistique de 1953 et les Jeux méditerranéens à Montjuich en 1955) permirent à Barcelone de participer à cette internationalisation et de confirmer son statut de métropole européenne.

L'internationalisation met les photographes espagnols de l'époque en contact avec le milieu de la photographie internationale. L'article de W. Eugene Smith sur l'Espagne intitulé «The Spanish Village»², publié en 1951, le catalogue et les renseignements sur l'exposition «The Family of Men» organisée par Edward Steichen au Musée d'Art moderne de New York en 1955, la publication de reportages par *Life* ou *Look*, de même que le contact avec l'esthétique du nouveau cinéma néoréaliste italien ont influencé à ce moment le développement de toute la photographie espagnole³.

C'est à cette époque que Català-Roca publie son premier ouvrage intitulé «Barcelona» (1954). Un an plus tôt, il avait tenu sa première exposition à la *Sala Caralt* à Barcelone. Sa photographie est à la fois documentaire et artistique et le



FRANCESC CATALÀ-ROCA,
SOLAR, 1953, 50,5 x 40CM.

caractère objectif de son style le situe alors dans la tradition de la photographie des années vingt et trente.

Carlos Cánovas écrit en 1992:

On a considéré Català-Roca comme le photographe de la transition entre le formalisme esthétique des années trente et la photographie témoignage des années cinquante. Quoi qu'il en soit, le témoignage qu'il apporte dans son œuvre ne prend pas figure de critique amère. Comme c'était courant à l'époque, il provoque souvent en exprimant un non-dit ou alors en rendant le non-dit «signifiant», tout en n'abandonnant pas un certain humour qui allège le contenu critique de ses images.⁴

Comme d'autres photographes de l'époque – plus connus au niveau international: Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau ou Helen Levitt par exemple –, Català-Roca pose son regard sur des scènes

de rue et des événements types. Il crée ou met en évidence une image personnelle de Barcelone, sa ville, à la fois son milieu de vie et sa plateforme.

La critique des problèmes sociaux apparaît moins que sa fascination pour l'organisation et la combinaison des motifs urbains qui, ensemble, composent une signification à plusieurs niveaux. Ses images n'ont pas un sens unique: elles peuvent être comprises et interprétées de multiples façons, à la fois dans un contexte régional et international.

Aujourd'hui, il peut être difficile de comprendre la situation de la photographie espagnole et catalane de l'après-guerre. Tout se passait dans une atmosphère feutrée de complot et d'absence apparente de pression officielle et où, pourtant, seuls les photographes accrédités et favorables au régime pouvaient voir leurs photos publiées dans les journaux.

Le milieu de la photographie s'organise dès lors lui-même et veille à sa propre promotion. Toute une variété de clubs et d'associations privées ainsi que de journaux furent fondés et virent leur influence grandir⁵. L'absence de débouché journalistique pour les photos eut une influence directe sur le choix des sujets à photographier.

Le photographe Luis Condé Vélez (Luis Navarro) a résumé ainsi la situation en 1952:

L'artiste photographe espagnol ne peut que reprendre simplement une, deux, trois, mille, cinq mille fois la même photographie de la même maison de campagne et des mêmes arbres que d'autres ont photographiés avant lui. Tels les augets de la roue hydraulique, ils montent et descendent sans jamais s'éloigner du même axe [...] c'est une tragédie lorsque l'homme est forcé de vivre à une époque qui est postérieure à la sienne; mais bien plus grande encore est la tragédie de celui qui doit vivre à une époque qui lui est antérieure.⁶

Le résultat visuel de cet étranglement politique et intellectuel est évident dans le choix des thèmes: les châteaux et l'architecture médiévale, les rites sacrés, par exemple les célébrations de la Semaine Sainte, et les paysages sauvages dominent la photographie espagnole de l'époque.



F. CATALÀ-ROCA, *SASTERIA AL CARRER HOSPITAL*, 1953, 50,5 x 40cm.

La campagne publicitaire récente, axée sur le thème de «L'Espagne est différente», associe encore aujourd'hui l'Espagne à une société fermée et rétrograde ou – pour parler positivement – à une société pour ainsi dire «secrète», où les positions politiques et sociales sont immuables. C'est ce même caractère qui aura permis, dans les années cinquante, un contrôle étatique et social étroit de la production photographique.

La photographie des années cinquante se libère en partie de cette tradition en brisant avec elle (même si encore aujourd'hui l'influence de celle-ci est perceptible)⁷.

Català-Roca se situe, dans ce contexte de libération, comme étant à la fois enraciné dans la tradition et attiré par les mouvements internationaux. Il définit son rôle comme celui d'un observateur de son entourage et de la vie de tous les jours.

Il est possible aussi que les liens spéciaux qui unissaient la Catalogne et la France, renforcés par le fait que de nombreux émigrants catalans vivaient à Paris, aient multiplié les échanges sur les thèmes et tendances de la photographie. La relation entre les photos de Cartier-Bresson par exemple et celles de Català-Roca s'impose d'elle-même. C'est la position spéciale qu'occupe Català-Roca, à la fois comme photographe qui unit la tradition et les sujets contemporains, et à la fois comme Catalan qui a vécu la domination du régime fasciste et de la culture castillane, qui donne à son œuvre un tel attrait. Elle est le documentaire et le journal de l'histoire des mentalités, de la mémoire collective et le compte rendu des possibilités de représentation en un temps et un lieu donnés, ainsi que du rapport de celles-ci à une perception générale. La

présence, encore aujourd'hui, de l'œuvre de Català-Roca sur la scène photographique catalane traduit l'importance de cette œuvre, honorée avec raison par le gouvernement catalan.

Pourtant, ce qui prédomine dans ses photographies, c'est une distance particulière du regard. Elles permettent de réfléchir sur l'art photographique comme art du temps et de l'espace «figés». Comme sur une scène inanimée, Català-Roca nous présente différents décors et différents personnages, «découverts» à Barcelone. Au plan esthétique, ses photographies sont des documents portant sur la construction de son propre regard, sur



FRANCESC CATALÀ-ROCA,
GITANETA A MONTJUIC, 1955, 40,5 x 49,5cm.



FRANCESC CATALÀ-ROCA,
XARLATÀ, ca. 1953, 40 x 49cm.

son inclination pour l'assemblage et la mise en relation d'objets qui – de prime abord – n'ont rien en commun. Ce n'est qu'au moment où le photographe a été là que l'image et l'ambiance se sont composées et que la fusion entre le lieu et les acteurs s'est accomplie.

Català-Roca n'était pas intéressé à faire des reportages sur les gens et les lieux célèbres de Barcelone; ce n'est pas avec un regard de touriste qu'il saisit ses images, bien que ce ne soit pas non plus avec le regard d'un activiste politique.

L'une des caractéristiques les plus évidentes de ses photographies de cette époque est un humour secret: dans *Publicitat* (1954) par exemple, la rencontre fortuite d'un policier à cheval et d'une publicité pour une poudre de bébé constitue manifestement une plaisanterie délibérée. La position du cheval et du cavalier (à droite) au premier plan et, juste derrière, au centre, la colonne publicitaire où l'on voit le visage du bébé et, enfin, la façade en arrière-plan gauche produisent une scène voyeuriste qui ne peut être comprise que par les spectateurs – pas du tout par les acteurs (voir page 36).

Ce sont de telles «anecdotes» qui fondent la construction de l'espace et la caractérisation du temps chez Català-Roca, et non une visée de documentation politique ou architecturale. En donnant un caractère universel à son point de vue «égocentré», Català-Roca

accumule des expériences esthétiques et sociales et fait du spectateur son complice.

Ce qui constitue l'identité du lieu et du temps chez Català-Roca, ce n'est pas la représentation d'une personne ou d'un paysage urbain, mais la disposition d'esprit pénétrante qu'il adopte, dont l'universalité est reconnaissable, et qui mise sur la création d'une identité, d'une entente et d'une compréhension secrètes.

NOTES

1. Égocentrique est utilisé ici dans le sens où l'entend Paul Virilio – à la suite de Husserl – dans *L'Inertie polaire*, Paris, Bourgois, 1990.
2. W. Eugene Smith, «The Spanish Village», dans *Life Magazine*, n°9, avril 1951.
3. Voir aussi «In between two breaking points» de Carlos Cánovas, dans *Temps de silenci. Panorama de la fotografia espanyola dels anys 60 i 60*, Catalogue de l'exposition, Barcelone/Paris, 1992-93, p. 243.
4. *Loc. cit.*
5. Carlos Cánovas appelle cela l'«Associationnisme», *op. cit.*, p. 241f.
6. Luis Condé Vélez (Luis Navarro), «El momento fotográfico español», dans *Arte Fotográfico magazine*, 1952.
7. Voir par exemple la série de photos de Christina Garcia Rodera appelée «España occulta».

MOSCOU ET LES BORNES DE LA MODERNITÉ

Traduit du portugais par Rosa Alice Mosimann

RAÚL ANTELO

Walter Benjamin rappelle que, dans son enfance, il aimait un pavillon délabré et abandonné au fond du jardin. Il l'aimait à cause de la couleur de ses fenêtres. Il se souvient qu'à l'intérieur de ce pavillon, il passait la main alternativement sur chacune des vitres et que cela le transformait, comme il arrive aux bulles de savon. Il voyageait dans toute la pièce dans ces bulles et il se mêlait au jeu de couleurs de leurs composantes jusqu'à ce qu'elles éclatent¹. L'enfant se perd dans les couleurs mais c'est cela qui, plus tard, lui permettra d'acquérir le sens supérieur de l'expérience que nous lui connaissons. La chose doit se perdre pour pouvoir être représentée. C'est la loi oblique de la substitution signifiante.

Quand, à Noël 1926, Benjamin visite Moscou, les couleurs constituent encore pour lui un axe moteur de l'expérience. Il est bien vrai qu'à l'époque, depuis peu, constructivisme et suprématisme, qui mettaient l'abstraction au service du changement, ont perdu leur prééminence et sont remplacés par une clarté banale, littérale et linéaire. Même ainsi, sur les affiches commerciales ou sur les tramways, dans des images de meetings, des régiments rouges et des agitateurs communistes, vibre encore le nerf révolutionnaire, comme vibre le rouge des fenêtres des bâtiments, des petits hôtels, pour l'œil malavisé du promeneur comme l'indique le *Journal* (11 décembre 1926). Si la mimésis des objets a transformé la société soviétique en un État de castes plutôt que de classes, la mimésis du langage promet encore un avenir meilleur. Rouge et joli sont un seul mot en russe, c'est ce qu'on lit dans le *Journal* de Benjamin².

Un peu plus tard, en 1928, Le Corbusier fait face à une expérience semblable dans le même contexte.

*J'entends dire krasni et krassivo. Je questionne. Krasni veut dire rouge, krassivo signifie beau. Autrefois, me dit-on, les deux termes étaient confondus : rouge et beau. Le rouge était le beau. Si je me reporte à mes personnelles perceptions, j'affirme : le rouge c'est le vivant, la vie, l'intense, l'actif : il n'y a pas de doute. Alors je me crois autorisé à admettre que naturellement la vie c'est le beau ou le beau c'est la vie.*³

Plus près de nous, Godard s'interroge sur la grande énigme. Pourquoi l'Occident cherche-t-il, obstinément, la Russie ? Parce que l'Occident n'a plus rien

à inventer, croit-il, parce que la Russie c'est le pays de la fiction. Parce qu'on y touche les icônes, et parce que, en russe, il y a, précisément, deux mots pour image: *obra* et *obrasyne*. Le langage (celui de Godard, par exemple, dans son essai sur le cinéma) se dédouble alors en trois images: *konek*, *kopek* et, bien sûr, *kino*. Fin, argent et cinéma. Le capitalisme transforme l'art en marchandise. La solution pour l'art c'est de chercher des images parmi les ruines. À l'*obrasyne* se plie le ciné, le mouvement, de telle sorte que *kopek* conduit à *konek* avec la même intensité que *kino* mène à *krasni*.

L'art et la vie: revendication séculaire d'autonomie dans le domaine intellectuel; quête de légitimation de l'expérience artistique qui veut voir l'esprit reconnu en tant qu'objectivité nécessaire; raison de l'existence mais aussi modèle d'expérience pour l'artiste moderne.

On sait l'importance donnée par Baudelaire à la couleur dans sa réflexion sur la modernité. La couleur connote l'atmosphère du drame humain et, de cette façon, rattache la définition du beau moderne non pas à l'esthétique mais à la poétique, comprise comme construction d'un sens pour l'existence.

La poétique du dandy, dans cette perspective, illustre une quête particulière de la grandeur morale, la grandeur sans conviction d'un Hercule au chômage. Cette tradition de lecture de la modernité sera le point de départ de l'avant-garde des années 20, comme celui de *L'Esprit nouveau*.

Paul Dermée, théoricien de cette revue de Le Corbusier, emprunte par exemple à Poe, ce qui lui permet de définir l'imagination pure comme l'articulation d'éléments disparates, tantôt beaux, tantôt abjects, pour produire de nouvelles combinaisons.

N'oublions pas, d'ailleurs, et cela est révélateur, le rôle joué ici par Ehrenbourg; dans un article pour la même revue, celui-ci attire l'attention sur le caractère bizarre et composite, voire barbare, de la représentation théâtrale en Union soviétique. Pour ce courant du modernisme international, on l'a vu, le beau ne se

confond pas avec la matière mais avec la construction et le mélange. Le beau moderne est hybride.

La modernité latino-américaine, même alors qu'elle est influencée par les idées françaises, n'est pas toujours en accord avec cette idée-là et, assez souvent, préfère comprendre le moderne comme projet rationnel, c'est-à-dire comme un discours réglé par la rationalité. Citons, en guise d'illustration, la façon dont César Vallejo construit un *cadre* pour son tableau de Moscou: flâneur obstiné de la capitale russe, Vallejo théorise les façons de percevoir la ville; à cette fin, il construit un foyer (point de focalisation) omnicompréhensif qui énumère les éléments du débat. Il raisonne ainsi:

Si el arribo a Moscú es por la mañana y viniendo del norte, la ciudad queda de lado y a dos piernas, con el Moscova de tres cuartos. Si la llegada es por la tarde y viniendo del oeste, Moscú se pone colorado y los pasos de los hombres, ahogan el ruido de las ruedas en las calles. No sé como será la llegada a Moscú por el Este y al mediodía, ni como será el arribo a medianoche y por el sur, una lástima ¡Una falta geográfica e histórica muy grave! Porque para poseer una ciudad certeramente, hay que llegar a ella por todas partes. Si Paul Morand hubiera así procedido con Nueva York, El Cairo, Barcelona, Roma, Bombay sus reportajes no sufrirían de tamaña banalidad.⁴

Il propose, en somme, ce que Kandinsky exploite en sa kaléidoscopique vision de la «Place Rouge» (1917) comparée par Benjamin à une troupe de soleils fougueux, et que Benjamin lui-même incorpore en tant que *modus legendi* à sa poétique urbaine. Un lieu – signale-t-il dans le *Journal de Moscou* en date du 15 décembre – ne se connaît pas tant qu'on ne l'a pas goûté dans le plus grand nombre possible de dimensions. Il faut, pour posséder véritablement un espace, y entrer par les quatre points cardinaux et le quitter en empruntant ces mêmes directions. Cela, outre le fait de prévenir une expérience inopinée, garantit un échange effectif entre le sujet et la pratique.

Vallejo, qui partage cette opinion, essaie, à sa façon, de faire de l'espace une lecture séquentielle qu'il appelle une «biologie horizontale»: il s'agit de segmenter et d'analyser un complexe contradictoire de signes pour en

extraire un énoncé dynamique. De cette construction interprétative surgissent, alors, trois villes en une seule entité, trois traits définitoires (*konek*, *kopek* et *kino*), en une unique *obrasyne*, l'image stéréoscopique, la bulle de savon dont nous avons parlé au début de ce texte :

*Burgo entre mongol y tártaro, entre lúdico y cismático griego, Moscú es una gran aldea medieval de cuyas entrañas maceradas y bárbaras se exhala todavía el óxido de hierro de las horcas, el orín de las cúpulas bizantinas, el vodka destilado de cebada, la sangre de los siervos, los granos de los diezmos y primicias, el vino de los festines del Kremlin, el sudor de mesnadas primitivas y bestiales. Cada rincón de la ciudad lo testimonia plásticamente: un plano irregular y abrupto, sus muros amarillos y blancos, las calzadas empedradas, los tejados rojos y salpicados de musgo, en fin, el decorado elemental y asiático.*⁵

Vallejo pense la ville en tant que pluralité et cherche à concrétiser cette pluralité perceptive dans son texte où il relie par exemple des entrailles sanguinolentes avec la rouille de la place, produisant ainsi le décor sacrificiel de la cité vampire, dévoratrice du sang des serfs – donnée d'un passé proche –, tandis qu'au même moment les toits, rouges et muets, couvrent le flot joyeux des vins qui s'épanchent.

Beau et rouge, en leurs exaspérations dialectiques, réapparaissent associés, pareils à des flashes de l'absolument autre, élémentaire et asiatique où palpité, cependant, la modernité. Souvenons-nous, à propos de cette *biolecture* horizontale, d'une photo-collage d'El Lissitzky, «The runners» (1930), qui pratique également la segmentation verticale pour produire des intervalles dissemblables dans le syntagme. Si la place de Kandinsky, même explosive, constitue encore un point central et si la classique stéréométrie dadaïste de Paul Citroën, «Métropolis» (1923), surgit sous la forme de chevauchements féériques de fragments éparpillés aussi archaïques que prometteurs, les coureurs de Lissitzky, à leur tour, engendrent du rythme, à cause des coupures qui s'y produisent: un rythme qui accélère le sens de la perception et matérialise leur propre disparition.

En ce qui concerne le tableau de Vallejo, il est toutefois bon d'observer qu'il ne fait pas que rendre

compte d'un objet inerte. Il esquisse des mouvements, a recours à un langage belliciste – contraire à celui de Paul Morand ou à celui de Luc Durtain –, un langage capable de représenter le pluriel de la cité en tant qu'indice fiable de recomposition culturelle, un langage capable également de se représenter en tant que construction sans qualités. De cette constatation, on peut faire dériver deux stratégies de lecture. L'une qui classe

*[...] la población por generaciones, es decir, con criterio individualista, en lugar de clasificarla según los ciclos del proceso social, es decir con criterio colectivo. Luc Durtain sigue un proceso geológico, y, para estudiar el fenómeno ciudadano le da cortes verticales en lugar de seguir un procedimiento biológico, seccionándole horizontalmente.*⁶

C'est peut-être pour cette raison que les peintures de Durtain découpent et isolent des événements de tout contexte significatif, et proposent une simple expérience émotive. Un passage de sa tournée sud-américaine de 1932 illustre bien cela: admirant la férocité révélée dans les affrontements entre l'État de São Paulo et les autres états confédérés lors de la guerre civile, le chroniqueur compare le mouvement constitutionnaliste à une vague :

*Exactement, une revolução ou une revolución, sûrement, ni révolution comme chez nous, ni revolutsia à la russe. Ce fatal retour de la force, ce rythme qui subit la durée, cet amour du flot qui arrive: voilà qui est sud-américain! Mais regardons mieux. Ce véritable fait, ici, ce n'est pas le flot, c'est la présence de l'immense profondeur; c'est par dessus l'écume, la superbe averse solaire. C'est aussi la générosité de tant de chair dont, assurément, un jour, les bras sauront bâtir une jetée solide. Pour l'instant, cette chair là se réjouit simplement de vivre.*⁷

Observons ce fragment de texte avec soin. Le manque – latino-américain – de caractère est représenté sous la forme d'un arc historique, qui, somme toute, formerait une sorte de «jetée» solide pour la raison occidentale.

Même un écrivain comme Drieu la Rochelle, à qui nous ne pouvons pas attribuer de sympathies bolcheviques, ne manque pas d'observer que l'esprit

révolutionnaire français, fait de barricades et de guillotines à travers l'histoire (1789, 1848, 1871), a atteint son apogée en 1917. Avec lui et en Russie, [...] le romantisme vient d'être tué. Son incarnation politique, l'Esprit Révolutionnaire à la française, vient de mourir de sa belle mort à Moscou, comme un conquérant repu qui tombe à l'extrême pointe d'un continent entièrement conquis.⁸

La question, en Amérique latine, est tout à fait autre. La lecture de Luc Durtain met justement en valeur cette différence. Celle-ci restaure, épiquement, une ligne de continuité entre l'immémorial et la perte de mémoire; ce qu'elle n'est plus et ce qu'elle n'a jamais été, la cité latino-américaine en tant que ruine sans valeur sur le marché symbolique international.

Mais revenons à la façon dont Vallejo représente l'expérience urbaine révolutionnaire. Le tableau moscovite de Vallejo prétend, en compensation, réunir en un sens une triple opération: au départ, produire, de manière discursive, un espace qui lui appartient, puisque, avec insistance, le poète se vante d'être le premier Latino-Américain à visiter la Russie soviétique; remplacer, par ailleurs, le système synchronique qu'offrent les voyageurs portés sur l'exotisme, comme Paul Morand ou Lucien Romier, par une construction diachronique où se débattent les forces constitutives de la tradition; en dernier lieu, suite à l'opération précédente, créer un sujet qui s'incorpore au patrimoine universel et anonyme de la culture moderne. Il est indéniable que nous avons là moins un sujet, en dernière analyse, qu'une perspective appropriée qui agit selon le même principe allégorique de changer la vie, qui fonctionne comme un lemme dans le tableau benjaminien de 1927, quand l'écrivain écrit qu'à travers Moscou on apprend à voir Berlin mieux que Moscou même. En ce sens, on pourrait penser que la visite à Moscou de Vallejo stimule une singulière énonciation latino-américaine où les formes et usages du système discursif moderniste se mobilisent et induisent une remarquable tension. Il y a, d'un côté, une fonction indicelle, dans la mesure où le parcours réalise l'une des nombreuses options d'un code variable. Cela dit,

si la trame urbaine offre un vaste éventail de possibilités, le marcheur moscovite, à la merci du principe de sélection, ne rend actuel qu'un présent hyperactif qui s'offre comme une marque simple du périssable.

En deuxième lieu, l'option de sélection immédiate réoriente la combinaison des énoncés puisqu'elle marque des espaces (ici/là-bas) et marque, en conséquence, des temps (moi/non-moi) où ces espaces ne produisent plus d'effets; enfin, la flânerie à travers Moscou implique des discours communs, rythmes et codes partagés avec d'autres marcheurs, plus ou moins anonymes (Le Corbusier, Benjamin, Pietro Maria Bardi, Georges Duhamel, Osório Cesar et Tarsila do Amaral), avec lesquels le tableau de Vallejo entretient une fonction rétrospective et un dialogisme sans équivoque. Bien que dans la Moscou de Vallejo les marques rétrospectives («un conjunto de ruinas prerevolucionarias») rejoignent les prospectives («es la capital del Estado proletario»), il n'est pas dit que les indices démonstratifs («un conjunto de escombros de la Revolución») lui permettent, toujours, d'envisager le présent comme un procès ou la Révolution – ce foyer d'enthousiasme que Foucault opposait à la gesticulation exaspérée – comme un spectacle.

Pourquoi? Parce que prendre le présent comme décombres de soi-même revient à attribuer à l'expérience une consistance utilisable par les sollicitations historiques, lesquelles en aucun cas ne lui fixent un achèvement ou un profil achevé mais pointent vers l'effective caducité de tout projet révolutionnaire. Vallejo a sans doute raison de revendiquer pour lui (voyageur et Latino-Américain) la mise en activité du principe illuministe, de penser et donner un sens à l'historicité de l'idée de l'universel; il ne convainc pourtant pas quand il interprète ces signes éphémères – la disposition universaliste étant constante – comme la valeur de la transformation qui serait, à son avis, réservée uniquement à ce qui dure et jamais à ce qui dépérit.

Le darwinisme de la lecture est net ici: ce qui dépérit, meurt à cause de sa faiblesse. Il l'a mérité. Dans plusieurs passages du tableau, la flânerie exhibe

son énonciation. Prenons, à titre d'exemple, une visite qu'il effectue à Smolensk. Kandinsky a capté, en 1919, le marché aux puces de cette ville un jour d'hiver. Vallejo, quant à lui, le visite en automne. Il pleut.

Todo el mundo está de pie. Los objetos en venta están colocados en el suelo o en los brazos de sus propietarios. La muchedumbre ofrece un aspecto uniforme de suma miseria. En pocos países he visto gente más pobre y más desarrapada que esta clientela de Smolensky. Sólo en Yugoslavia, en Italia, en España y en Polonia. La diferencia está en que Smolensky no es más que una lacra minúscula, aislada y momentánea dentro de la holgura económica modesta, pero general, de toda la población, mientras que la desnudez y el hambre en Polonia, Yugoslavia, España e Italia constituyen un fenómeno general, orgánico y entrañado a la textura misma de la economía de esos países. Smolensky es una lacra aislada pasajera y extraña a la vida económica rusa, porque su clientela y el comercio que en él se hace encarnan solamente la convulsión de agonía de las antiguas clases ricas y del lumpen-proletariado, al que ha aludido Yeva. La población obrera y campesina, los sectores sanos y organizados de la sociedad soviética no están en Smolensky. ¿Quiénes son estos desgraciados que venden y compran con gestos y ademanes de pasadilla? ¿Y qué es lo que venden y compran? Estos hombres y esas mujeres son los sobrevivientes del naufragio clasista de 1917. Son industriales, terratenientes, nobles y funcionarios del régimen zarista.

Et les clients

[...] son nuevos ricos – nepmans y kulaks – que adquieren estos objetos para uso personal o, las más de las veces, para colecciones y reventas en el extranjero o a turistas extranjeros.

Cancrelats, agonie, entrailles à ciel ouvert, ces traits qui définissaient l'hétérogénéité asiatico-médiévale de la ville, d'une subtile étrangeté (*extraña/entraña*), ils réapparaissent maintenant dans le tableau microcosmique du marché:

En Smolensky la tragedia económica y social alcanza tonos desgarradores. No es ésta la venta comercial, tranquila, sino el remate violento y arrancado de las íntimas entranas económicas. No es la venta del objeto que no se necesita, sino la almoneda sangrante de trozos de la propia carne económica. No es, en suma, una venta de mercaderías, sino la subasta

mortal de la última camisa. Todas las escenas de Smolensky se desarrollan dentro de una atmósfera dramática de liquidación, un tanto mecanizada ya y monótona, en medio de su pathos tremebundo.

Face au caractère lancinant du drame qui se déroule là et devant l'écartèlement de la sensibilité qui en découle, il n'y a pas de place pour une analyse volitive ni même évolutive. La *vérité* s'insinue, pourtant, dans la voix du guide. L'ange gardien agit, Benjamin le signale dans son *Journal* (30 décembre 1926) à travers des mots d'ordre et non pas à travers une expérience authentique. À cette enseigne, la *komsomolka* souligne le sens du tableau et réintroduit le concept-clé, celui de la mort entrevue par Vallejo, précisément dans le but de la sataniser et, en conséquence, de l'éloigner, vaporisée et abolie. Il écrit:

Los antiguos ricos y potentados que quedan en Rusia prefieren sucumbir de hambre antes que someterse al nuevo régimen y ganarse el pan en el mismo pie de igualdad que los obreros. Su odio de clase no tiene límites. Es, como usted ve, una locura increíble, un lento suicidio. (C'est moi qui souligne)⁹

À partir de cette sanglante révélation et à cause de l'impératif kantien qui pose l'accord de la raison avec l'obéissance, le suicide est, pour Vallejo, un résidu de la psychologie réactionnaire. Il «reaparece arbitrariamente y a mansalva» et, dans cette observation – qu'il ajoute ailleurs au compte rendu d'une représentation théâtrale à l'Union Professionnelle, «L'Éclat des rails» (c'est le titre de la pièce) –, il traduit, anagrammatiquement, espace (Smolensk), sujets (Essénin, Sobol, Maïakovsky) et action (*mansalva*).

Cependant, le cadre du tableau que Vallejo est en train de peindre dérive de la présence d'un train, de l'éclat des rails et, en dernière analyse, du suicide. Non seulement le tableau de 1928-29 cité plus haut, mais surtout celui de 1931: le train est l'élément qui entraîne dans un sentier interprétatif singulier. En effet, *Rusia ante el segundo plan quinquenal* signale que:

Al entrar en la estación de Niegoreloje – primera del Soviet después de la frontera polaca – aparecen en los andenes y en las

puertas de las oficinas ferroviarias, numerosas personas a ver la llegada del tren internacional.

Le sujet esquissé ici est celui de la masse, mais une masse complètement inconnue dans la ville capitaliste : elle est composée des travailleurs de la gare, des voyageurs ou de simples chômeurs qui «se entretienen en matar el tiempo». Mais la paresse qui oblige à tuer le temps est inconnue dans cette ville parce que, tout simplement, *Niego-reloj* (je dénie l'horloge), le conflit subjectif inhérent au changement est nié.

Dans la gare capitaliste, on voit des costumes élégants ou décents, des bourgeois ou des fonctionnaires, qui contrastent avec les guenilles des ouvriers.

En las estaciones soviéticas no se ve sino una sola y única vestimenta: la sumaria, pero limpia y decente, en medio de su burda sencillez, de todos los circunstancias.

On entend deux tons de voix humaine dans cette gare occidentale : le commandement et la soumission.

Dans la gare soviétique, au contraire, on n'entend qu'un seul ton de voix, «el tranquilo, fraternal y libre de los trabajadores». Dans la gare capitaliste, ceux qui commandent se déplacent en cercle sur un plan horizontal, tandis que ceux qui obéissent décrivent des zigzags et se déplacent sur un plan incliné : ce constat lui permet une observation à propos du langage artistique moderne : «la plástica cubista responde, en cierta medida y sentido a la preponderancia, como número y como peso histórico, del proletariado».

Dans la gare soviétique, cependant,

[...] la totalidad de las gentes obra y se mueve por zigzags y en plano horizontal. Aquí han desaparecido las curvas y los planos inclinados. En otros términos no hay aquí ni redondos mandones, ni esclavos a pico. En cada trabajador hay por lo general, un hombre que manda y obedece, a un mismo tiempo. Nadie manda unicamente, ni obedece unicamente. La plástica cubista en régimen soviético, resulta por esto, trasnochada o, com mayor justeza, derogada [...].¹⁰

Bien que les coureurs de Lissitsky se déplacent, correctement, en zigzags horizontaux, l'ensemble de la

composition cubiste semble une vision formée durant une nuit blanche et qui ne mérite pas d'être sauvegardée. Cubisme égale suicide.

En conséquence, Vallejo veut détruire l'*ethos* historique, tout en nous présentant une continuité linéaire entre passé et présent. Son écriture elle-même, cependant, se définit violemment contre des attitudes maintenant dépassées (Durtain, Romier) parce qu'immergées dans le monde des marchandises. Même ses textes journalistiques – souvent vendus à plus d'un journal espagnol ou latino-américain – veulent dissimuler ou, tout au moins, amoindrir le caractère mercantile de l'écriture. Sans prendre conscience que la transfiguration du monde des choses au moyen de rébus et d'énigmes correspond au passage à une représentation moderne et totale¹¹.

Benjamin affirme que Baudelaire a écrit quelques-uns de ses textes dans le but de détruire d'autres textes qui les précédaient. Intériorisée, de cette manière, par la modernité, l'allégorie ne réussit pas à nous montrer, comme elle l'a fait à l'époque baroque, le cadavre qui est hors d'elle. Le poète moderne est le suicide lui-même. Ce n'est donc pas par hasard que Vallejo débute pour sa part sa flânerie là où, dans Anna Karenine, Tolstoï l'a interrompue, dans l'impossibilité de transcender le lieu institutionnel et de faire briller le Beau dissocié du Bien.

Il convient de rappeler qu'un an avant de faire ses observations sur Baudelaire, Benjamin, dans les rues de Moscou, faisait des observations qui contrastent avec celles-ci. La mendicité qu'il y observe, par exemple, ne lui paraît pas agressive comme celle de l'Europe méridionale, où «l'impertinence du gueux dénonce toujours un reste de vitalité». Il affirme même qu'il faudrait connaître Moscou comme la connaissent ses mendiants qui «ont transformé la misère en un grand art». La méfiance vis-à-vis ces sortes de «suicides» sociaux doit être remplacée, aux yeux de Benjamin, par une sorte de confiance car «parmi toutes les institutions de Moscou, [ces mendiants] sont les seuls qui méritent la confiance et qui affirment invariablement leur position tandis que, aux environs, tout se délite». Rappelons-nous

aussi que le 21 décembre de cette année-là, s'étant trompé de chemin en allant au *Musée du Jouet* qu'il tient beaucoup à visiter, Benjamin traverse le marché de Smolensk où il achète quelques objets sans valeur (une carte postale kitsch, une balalaïka, une petite maison en papier); en somme, c'est le marché qu'il prend pour l'authentique musée du jouet.

Rappelons aussi cette remarque qu'il fait devant la tente des icônes, après avoir traversé le marché:

Étant donné que la vente des icônes fait partie du commerce du papier et des images, les stands d'images sacrées se trouvent à côté de ceux qui vendent des articles en papier, de façon que, partout, celles-ci sont aux côtés des photos de Lénine, comme un prisonnier avec deux gardiens.¹²

La vie des rues n'a pas été interrompue, dit Benjamin, mais on pourrait dire, avec pertinence, que même la vie des images ne s'arrête pas; parce que cela appuie en profondeur l'observation baudelairienne (véritable programme antiprogressiste et antiaméricain), selon laquelle l'unique, primitive et exclusive passion du poète moderne est celle de «glorifier le culte des images».

Il faut, pour interpréter correctement cette affirmation, mettre en évidence que Baudelaire ne propose pas de consolider le pouvoir de la fable, cet ensemble païen d'images qui constitue le patrimoine artistique. Il veut, au contraire, mêler les notions. Il réserve à ce qui dépérit et n'est pourtant pas pourvu de valeur dans la société un culte individuel. Il veut désorganiser de la sorte la hiérarchie de l'ordre classique, pour lequel le monothéisme biblique définissait la religion comme révélation de la vérité, tandis que le primitif polythéisme païen confondait fables et fictions. Chez Baudelaire, glorifier le culte des images associe fiction et savoir, articulation que Foucault mènera, plus tard, à ses dernières conséquences.

Nous savons que la fiction est mouvement et révèle un rapport mobile à l'intérieur même du langage. En tant qu'énoncé de l'aspect et, en ce sens, de l'éclat et du spectre, différée ou diffractée, la fiction rétablit le temps, non pas comme détermination linéaire ou

catégorique, mais comme dimension propre de l'oubli. La fiction ne doit pas être confondue avec la fable, qui se déroule selon la suite des événements, mais suppose une trame de rapports effectifs entre narrateur et discours. Simple aspect de la fable, la fiction opère avec la simultanéité et la verticalité. Si la fable est le vécu, la fiction explore l'expérience en tant qu'incomplétude. La fable dialogue avec le mystère et dévoile l'invisible. La fiction, de son côté, montrant à quel point est invisible l'invisibilité du visible, postule un travail de résolution de l'énigme (qui, étant rébus, est à la fois langage et marchandise). En dernière analyse, c'est la modernité elle-même, comme dimension propre de l'expérience et comme analyse de l'actualité, qui opère, sans cesse, à travers la mutuelle rémission d'éclaircissement et de révolution. C'est la modernité, en somme, qui se définit comme fiction autoconservatrice.

Par conséquent, la question de la manière de lire la tradition ou de rouvrir le continu se trouve au centre du débat parce que le concept de l'art, en tant que jeu libre de l'imagination, suppose celui d'une culture littéraire réexaminée et, de cette façon, la modernité s'assimile à la canonisation hérétique des formes classiques et non pas à la révélation moderniste d'un progressisme positif. Entre le merveilleux chrétien et le fabuleux païen, la modernité choisit l'image de la renaissance et non pas le miracle de la naissance.

Pour mieux comprendre la densité de certaines représentations, utilisons un autre passage de Vallejo où celui-ci fait la critique d'une perception (erronée) de Luc Durtain sur *Moscou et sa foi* (le PC en tant que secte fanatique et conservatrice):

[...] muchos de los propios panegiristas extranjeros del Soviet [y compris Benjamin] nos han llegado a hablar de una iconografía de la Pasión y Muerte de Lenin, refiriéndose a las estampas, medallas y escarapelas en que figura la fotografía del gran jefe [...].¹³

Ce qui, à son avis, est «la mejor manera de tergiversar por su base la dirección histórica de la revolución y de traicionar a sus creadores». Mais en contradiction avec le laïcisme revendiqué, Vallejo n'hésite pas à voir

Lénine comme «el prototipo acabado de lo que debe ser el revolucionario puro», comme Jésus-Christ ou le Bouddha :

*Más acá sólo Marx se le parece [...] Estos dos creadores de la nueva humanidad ocupan en el corazón del proletario ruso el lugar que ocuparían dos dioses, de tener el socialismo carácter religioso. Una aureola sobrehumana rodea sus figuras, y no digo divino, porque la revolución de la que aquellos son forjadores tampoco es un movimiento celestial ni místico, sino de riguroso materialismo histórico.*¹⁴

En bref, pour Vallejo, le marxisme ne se confond pas avec une religion comme le christianisme mais, au cas où il serait religion, il ne pourrait être monothéiste mais serait polythéiste, obligé qu'il est d'honorer Marx et Lénine, simultanément, sans en discuter la hiérarchie.

Si l'on compare cet extrait de *Russie de 1931* avec un autre de ses textes, postérieur – «Vocación de la muerte», un poème en prose –, de nouveaux sens enrichiraient la lecture qu'on peut en faire. Le texte parle d'un simulacre. Un éphèbe ravissant, Jésus, vient remplacer l'effaré fils de Marie. Celui-ci, qui est d'ailleurs presque un autoportrait de l'artiste lui-même, a voyagé, sa vie durant, a lu et médité beaucoup ; il est haï par sa famille :

*[...] a causa de su extrana manera de ser, según la cual desechaba todo oficio y toda preocupación con la realidad. Rebelde a las prácticas gentilicias y aldeanas [...].*¹⁵

Il a abandonné son métier et «no tenía ninguna vocación ni orientación concreta. En su casa le llamaban 'idiota' porque en realidad parecía acéfalo».

Ce héros dostoïevskien est, à la rigueur, polycéphale plutôt qu'acéphale, car il se dédouble en un autre personnage, le docteur, vivant dans le futur, qui, tenant «un in-folio en caractères desconocidos», lit – avec parcimonie – Lénine. Il y aurait lieu de lui appliquer, sans aucun doute, l'héroïque aspiration à la mort dont parle la fin du poème comme d'une vocation. «En torno de su cabeza judía, empezó a diseñarse un azulado resplandor».

Dans la curieuse parabole que constitue le poème,

l'art moderne est le centre même du récit. «Vocación de muerte» est une allégorie de la lecture, plus encore, pourrait-on dire, qu'une lecture allégorique qui révèle, à Vallejo, sa vocation de la mort. Car, en dernière analyse, l'autoréflexivité du discours moderniste permet de saisir dans le discours une sorte de folie indocile.

Cette folie qui est l'essence même de l'expérience – le sublime moderne – est, cependant, le territoire où le langage est libéré, un espace autour duquel tourne la mort, sans conteste, et où, précisément, l'artiste moderne cueille une image singulière de lui-même : celle de quelqu'un qui est la proie d'une angoisse sans objet.

Revenons, pour un instant, à la scène que contemple Vallejo à l'Union Professionnelle, celle de la représentation de «L'Éclat des rails», et souvenons-nous que, quand dans cette représentation l'ouvrier hésite à avaler le poison et à commettre le suicide, Vallejo nous dit que «es la hora del sudor de sangre y del 'aparta de mi este caliz'», calice qui, éloigné, en effet, par le fils insomniaque, révèle «un sens social transcendental». Quel est ce sens ? L'intention réceptrice ne coïncide sans doute pas avec l'intention productrice, mais ce hiatus définit précisément notre objet et la controverse du tableau entier.

Il est important, par conséquent, d'observer le déplacement significatif entre ce suicide avorté et les paroles citées de Jésus. Ce sont ces paroles qui seront à nouveau citées, des années plus tard, quand le poète écrira ses textes sur la Guerre d'Espagne. Ce sont elles qui font de ces poèmes un acte sacrificiel et autohéroïque de Vallejo lui-même. Ce calice contient le Sang du Christ et la Rédemption, aussi bien que le poison et la destruction. Ainsi, dans le calice, deux mouvements constitutifs de la modernité se croisent : le moment *héroïco-pathétique* – du refus du mercantilisme (éloigne de moi ce calice parce qu'il est rempli de poison) – et le moment *cynique* – du combat pour un ton propre et légitime (éloigne de moi ce calice parce qu'il est rempli de sang). Ruine et renouvellement s'unissent pour former le portrait du poète : la face arrière du Messie est celle d'un suicide qui aurait choisi

le monde comme une scène propre à jouer son acte. Il n'est pas altruiste, tout simplement égoïste.

Un geste apparemment trivial de Benjamin renforce la douleur poignante qui exprime la métaphore. Probablement pour des raisons de sécurité, surveillé de part et d'autre, comme les icônes et les détenus, par ses deux gardiens nazis, Benjamin biffe, sur l'original, le titre *Journal de Moscou* et le remplace par un autre, apparemment moins compromettant: «Voyage en Espagne». Les pièces s'ajustent. Là où l'éclaircissement européen dépérit, commence le suicide de *Port-Bou*.

Vallejo assiste à la première de «La Ligne générale». Il est invité par Maïakovsky. Comme les icônes du marché – qui sont de Lénine –, Vallejo est entouré par deux futurs suicidés: Maïakovsky et Eisenstein. Ce dernier, cependant, tourné vers la vie, se dévoue tout entier à ce moment-là à l'organisation de l'esthétique du travail: «el trabajo es el padre de la vida», «el trabajo es el padre de la sociedad humana», simples variantes des idées d'Héraclite sur le combat:

*Los elementos temáticos, la escala de imágenes, el découpage, la cesura de la composición, todo en la obra de Eisenstein parte de la emoción del trabajo y concurre a ella [...] con asombroso efecto cinodialéctico.*¹⁶

Toutefois, dans la société moderne, l'art n'est plus l'art mais plutôt, de plus en plus, la vie même; le cinéma (le suicide de la société) s'est transformé en un simple instrument de reportage – cinéma simplement documentaire –, position qui nous révèle un jugement du poète péruvien, vrai et faux alternativement en ce qui concerne les rapports entre l'art et la vie. Il est vrai que les choses sont comme elles sont et que l'art n'est plus l'art. Il est pourtant faux que cette séparation doive être hypostasiée en fait invariable. En acceptant le fait de la séparation, Vallejo opte pour une conception descriptive du discours artistique. Parce qu'il ne comprend pas la nature illusoire de cette séparation, il donne un sens normatif au langage artistique et le confond avec le document.

Quand Benjamin visite Riga, avec Asya Lacis, en 1925, un contraste le surprend: d'un côté l'aridité

architectonique de la ville révèle toutes les terreurs du tsarisme, de l'autre l'éclatante profusion des objets sur les affiches publicitaires montrent la suprématie du *voir* par rapport au *lire* – fait qui, d'ailleurs, selon lui, révélerait la différence entre les énoncés «orientaux» et les énoncés «occidentaux». Ces observations sont regroupées dans un chapitre intitulé «Stéréoscope», complété par deux autres passages: le premier provenant de *L'Enfance à Berlin autour de 1900*, où l'auteur évoque l'attraction pour le *Kaiserpanorama* et l'énigmatique effet de séduction qu'on y obtenait au moyen de la superposition de transparents artistiques simulant la vie (paysages exotiques, panoramas distants) et des images de la Grande Guerre par laquelle on obtenait un effet de documentaire cinématographique.

Le deuxième passage est intitulé «Expérience et pauvreté». Benjamin nous parle de ses recherches stéréométriques, qu'il voit comme un antidote à une expérience simulée ou imitative de la vie, et les associe aux nouveaux travaux architectoniques effectués par Le Corbusier, avec du verre. Le verre – la transparence –, dur et lisse, froid et sobre – dans la mesure où il empêche l'adhérence et refuse le mystère, parce qu'il combat la propriété mais aussi parce qu'il détient une aura –, se transforme ainsi en un instrument privilégié de représentation – expérimentale et appauvrie – du moderne. Il ne faut pas oublier le souvenir des couleurs que nous avons mentionné en début d'article: «le passage d'une vitre à l'autre me transformait progressivement». Qui dit vitre, dit celluloid.

Nous croyons que ces textes ouvrent maintes possibilités interprétatives et s'associent naturellement avec d'autres textes: en ce qui concerne la stéréoscopie, les expériences de Duchamp, sur la photographie ou l'impression sur vitre, qui mettent en place la grammaire de «La Grande Vitre», grâce à laquelle l'auteur – Duchamp – pense unir art et peuple, comme le voulait Apollinaire, mais par laquelle il définit surtout la situation de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique.

Ces textes qui parlent des rapports entre routine

perceptive et principe de montage, on peut aussi les associer à un chapitre de l'« Enfance à Riga autour de 1900 » dont l'auteur serait Eisenstein. Ce texte raconte que le père d'Eisenstein fut l'architecte auteur du nouveau plan d'urbanisme de Riga, lequel fut fort vanté, selon Chklovski, même dans les premiers documentaires cinématographiques de l'époque. Le jeune Sergueï aidait son père et se trouvait contraint d'exalter en lui l'architecte de formes normatives et intimidatrices qu'il ne pouvait que condamner. Cela, on peut le déduire du tableau que fait Walter Benjamin.

Dans tous ces textes (fragments de Benjamin, stéréoscopie de Duchamp ou découpage d'Eisenstein), nous reconnaissons une compréhension convergente du drame du langage et des avatars de l'art à l'ère technique: partout le présent s'y concrétise, de manière descriptive et factuelle, comme une identification absolue avec ses aspirations.

Mais, en même temps, ceux-ci pointent éthiquement une absolue désillusion quant à l'époque présente. Si le premier aspect dénonce la vie moderne, le second s'en remet, inexorablement, au principe de dénégation violente inscrite dans l'œuvre elle-même.

Rien de la complexe et hétérogène association entre identification et désillusion, matérialité et immatérialité, activité et passivité, ne peut être repéré chez Vallejo. Il croit au travail.

On peut ainsi déceler la *fracture* du système et celle-ci devient évidente dans le récit d'Osório Cesar, quand le personnage contemple les cerveaux de Lénine et Maïakovsky, c'est-à-dire, du Mal et du Bien de la Révolution, ou encore l'enthousiasme de Tarsila do Amaral pour la thérapeutique du travail de la psychiatrie soviétique. Cet enthousiasme permet de poser un certain nombre de questions fondamentales: si le travail est aliénant, comment peut-il, en même temps, être thérapeutique dans les hôpitaux psychiatriques? À l'inverse, si le travail est libérateur, comment peut-il être punitif dans le camp de concentration stalinien?

Il s'agit là des vraies bornes de la modernité offertes aujourd'hui à la remise en question.

NOTES

1. Cf. W. Benjamin, « Infância em Berlim por volta de 1900 », dans *Rua de mão Única. Obras Escolhidas II*, trad. de Rubens R. Torres Filho e J.C.M. Barbosa, São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 101.
2. *Id.*, « Moscou », dans *Rua de mão Única. Obras Escolhidas II*, p. 171.
3. Le Corbusier, « Atmosphère moscovite », dans *Précisions*, Paris, Vincent Real et Cie, 1960, p. 261.
4. C. Vallejo, « Un reportaje en Rusia: Revelación de Moscú » (*Bolívar*, Madrid, 15.3.30 et *El Comercio*, Lima, 18.5.30), dans *Desde Europa*, Lima, Grafica Labor, 1987, p. 404-5. Puisqu'il n'existe pas de version française de ces textes, nous en proposons un abrégé: « Une ville se connaît selon le côté par lequel on l'aborde. Pour posséder une ville d'une manière précise, il faut y arriver de toutes parts ».
5. *Id.*, « Un reportaje en Rusia: Tres ciudades en una sola » (*Bolívar*, Madrid, 1.4.30), dans *Desde Europa*, p. 407 et *Rusia en 1931: Reflexiones al pie del Kremlin*, Madrid, 1931, p. 16.
6. *Id.*, *Desde Europa*, p. 408. L'une classe la population par générations, c'est-à-dire selon un critère individualiste, au lieu de la classer selon un critère collectif, celui des cycles du processus social. C'est ainsi que L. Durtain emploie un procédé géologique pour étudier le phénomène citadin: au lieu d'une coupe horizontale qui serait un procédé biologique, il utilise la coupe verticale.
7. L. Durtain, *Vers la ville. Kilomètre 3*, Paris, Flammarion, 1933, p. 112-3.
8. P. Drieu la Rochelle, « La crise décisive du capitalisme et le communisme de demain », *La revue européenne*, Paris, 1928, p. 791.
9. C. Vallejo, *Rusia en 1931*, p. 190-3. Tout le monde est debout. Les objets de la vente sont par terre ou dans les bras de leurs propriétaires. La foule offre un aspect misérable. Smolensk est lui-même misérable et minuscule, isolé et incertain par rapport à l'ensemble de la population, il est étranger à la vie économique russe. Vendeurs et acheteurs qui y circulent sont des industriels, des propriétaires terriens, des nobles et des fonctionnaires du régime tsariste. Les clients sont des nouveaux riches: nepmans et kulaks. Smolensk est la tragédie sociale qui arrache ses lucres des entrailles économiques les plus profondes. On y voit le fait que les anciens riches préféraient mourir de faim plutôt que de se soumettre au nouveau régime perçu comme une folie, un lent suicide.
10. C. Vallejo, *Rusia en 1931*, p. 20-1. À l'arrivée de la première gare soviétique, Niegoreloje, on voit sur les quais une multitude de gens qui attendent le train international, dans des vêtements humbles et élémentaires, pourtant propres et décents. Là, tout le monde se déplace en zigzag et sur le plan horizontal. Pas de courbes ni de plans inclinés; autrement dit, il n'y a pas de chefs ronds ni d'esclaves plantés. Puisque dans chaque travailleur il y a un homme qui commande et un autre qui obéit, l'imaginaire cubiste, en régime soviétique, est inexistant.
11. Cf. la définition de l'écriture en tant qu'énigme de la théorie de l'esthétique d'Adorno et l'essai de Foucault sur Raymond Roussel.
12. C. Vallejo, *Rusia en 1931*, p. 165-6.
13. *Loc. cit.*
14. *Loc. cit.* Ces deux créateurs de la nouvelle humanité occupent, dans le cœur du prolétaire russe, la place qu'occuperaient deux dieux si le socialisme avait un côté religieux. Une auréole surhumaine entoure ces figures, qu'on n'appellera pas divines, puisque la Révolution qu'ils ont forgée n'est pas un mouvement célestial ni mystique, mais d'un rigoureux matérialisme historique.
15. C. Vallejo, *Poemas en prosa*, 2^e éd., Barcelone, Laia, 1983, p. 68.
16. *Id.*, *Rusia en 1931*, p. 219.

DES ENTRÉES DANS L'ESPACE POPULAIRE

(ET DE CE QU'ON TROUVE ENTRE SES MURS)

VITTORIO FRIGERIO

Nous allons d'abord poser une hypothèse de départ – hypothèse minimale –, allant, autant dire, de soi, pour servir de pont vers autre chose : c'est qu'il n'y a (en roman populaire, sûrement, mais aussi très vraisemblablement dans l'autre roman) pas d'espace sans histoire. À un tel point que tout espace appelle son histoire, qu'il ne vaut que pour elle, qu'il ne vit que par elle. Histoire sur histoire, patente et cachée. Palimpseste permanent où chacun choisit son niveau, effeuille en surface ou creuse profondément dans une épaisseur indéfinie, et peut-être infinie.

Au-delà du littéraire, mais non du narratif, deux images nous aideront à cerner le contexte. Première image – Giorgio de Chirico : *Gare Montparnasse* (1914) –, simplicité sobre, vision à la fois datée et intemporelle d'une avant-garde devenue *classique*, car ayant su formuler de façon autonome des normes propres qui ont imposé pour un temps leur domaine incontesté. Un espace géométrique, des ombres tirées à la règle, des lumières crues, une fumée figée, des architectures que l'on soupçonne abandonnées ou endormies. Des personnages humains arrêtés dans une distance méconnaissable et infranchissable, ou absents¹. Un train s'annonce à l'arrière-plan. Nous sommes dans l'entre-deux. Juste avant, ou alors juste après. Il s'est passé quelque chose ou quelque chose est sur le point d'arriver. Incessamment. Sauf pour l'observateur, cloué dans l'atemporalité, au point précis où seuls règnent le souvenir ou l'anticipation, l'un déjà effacé, l'autre renvoyé éternellement. Le point de non-histoire et celui où elles existent toutes, en suspension, ectoplasmes narratifs, potentialités imprécises et urgentes qui exigent d'être ou s'estompent avec regret et lenteur dans la mémoire et la rêverie. L'histoire est l'entrée dans l'espace (ou alors la sortie, la fuite, mais vers un autre espace). Et l'espace humain par excellence, façonné et modelé par l'homme avec seulement des lois humaines à l'esprit, est la ville. La ville comme accumulation d'éléments artificiels, familiers et rassurants – même dans leur inquiétude ou leur menace –, car produits et, dès lors, à notre mesure, à mesure humaine. L'histoire est la vie de l'espace, le changement et en même temps la fixation : fixation d'une possibilité, choix d'une voie pour pénétrer dans le lieu. De Chirico pose les éléments, annonce, suggère, décrit, et s'arrête au seuil de l'affirmation. Ce n'est

pas sa tâche de poursuivre, d'expliquer; le décor est monté et sa pertinence est dans sa distanciation. La ville vit, pulse, respire de ses possibilités non incarnées. Le peintre ne choisit pas.

La narration populaire choisit. Et sa particularité est de choisir avec force.

Deuxième image – Sergio Leone: *Il était une fois dans l'ouest*, scène du début. Un train (celui de De Chirico?) entre en gare enfin, mais les voies ne sont plus désertes. Trois «hors-la-loi» l'attendent. Tension. Astuce de l'homme pourchassé qui descend du côté où l'on ne l'attend pas. Le train repart.

L'affrontement se produit. Les colts crachent le feu et l'histoire fait son entrée: une entrée fracassante. Le ciel bleu, les maisons endormies dans le soleil de midi, réverbèrent les cris et les échos. Le sol poussiéreux est maintenant marqué d'empreintes fraîches. Le silence de la mélancolie est brisé à jamais. L'espace est envahi, occupé, possédé. On lui impose un être, on le découvre ou on le crée. Une ville abandonnée (De Chirico) fait place à une ville par trop habitée (Leone). Un décor essentiellement identique, porteur en puissance de sentiments comparables et évocateur d'émotions semblables passe du premier plan à l'arrière-fond avec l'introduction de l'élément humain, avec l'introduction de l'histoire, de l'action. Le populaire trouve partout quelqu'un, trouve partout raison de s'émerveiller et d'admirer:

*[...] partout où va l'homme, soit qu'on le mène en face de l'homme ou en face de la nature, [il] trouvera matière à observation ou à rêverie.*²

De la rêverie, mais plus du flou; des sujets d'étude et de curiosité, un choix apparent qui se pose entre soi-même et le monde, entre homme et nature. Et même lorsque la décision paraît devoir privilégier la nature, même lorsque la narration débute sous le signe de l'éloignement le plus insurmontable de toute communauté humaine, de l'évocation des contrées les plus inaccessibles et désertes, la même «surprise» attendue (celle que l'on veut, celle pour laquelle on lit) se produit avec une instantanéité formidable. Du mystère encore, de la mélancolie aussi si l'on veut;

mais une localisation, un déblayage des obstacles qui cachent la vue de tout élément distrayant, inessentiel. Une focalisation directe, comme si une énorme loupe venait soudainement se placer sur l'image. Un nom de lieu, un temps, un signe de présence sur lequel on ne saurait se tromper; on est précipité dans la réalité:

*Nondimeno la sera del 16 maggio 1855 un fuoco gigantesco ardeva nelle Sunderbunds meridionali, e precisamente a tre o quattrocento passi dalle tre bocche del Mangal, fangoso fiume che si stacca dal Gange e si getta nel golfo del Bengala.*³

Il est indispensable que le lieu soit temporalisé car, tout comme la vérité se retrouve inmanquablement dans le détail, dans l'observation minutieuse et le rappel, même fastidieux dans sa précision, d'un *fait*, le lieu populaire n'assume sa vérité qu'en tant que *lieu dans le temps*, moment et endroit unique du début d'un destin particulier⁴. Un destin qui ne saurait être si ce lieu n'était pas. Le lieu demeurerait l'indéfinissable, le non-dicible, s'il n'était justement un lieu destinal. L'endroit où telle chose doit se passer, à l'exclusion de toute autre.

Déduction possible: la valeur de l'espace populaire est dans ce qui l'habite. Une simple mathématique s'impose dès lors. Plus un espace est habité, plus il a de la valeur. Habité d'histoires, de possibilités éclatantes et innombrables qui hurlent pour attirer l'attention, pour qu'on les choisisse afin de les narrer. D'où sûrement la prédilection du roman populaire pour la ville, lieu de toutes les rencontres, patrie de la coïncidence bienheureuse ou fatale, endroit où les événements se dégagent comme des étincelles du choc inévitable (le calcul des probabilités le veut ainsi) des personnages. L'entrée en ville est l'entrée dans la narration, le basculement soudain vers le déséquilibre qui est seul porteur d'histoire et d'intérêt.

D'Artagnan commence à exister en pénétrant dans Paris. C'est aux portes de la ville que se présentent *les Quarante-cinq* pour attirer l'attention du lecteur. C'est dans la ville que se forment les destins des pauvres campagnards sans histoire (Andrée de Taverney et Gilbert dans *Joseph Balsamo*), dont la vie ne prend un sens et dont l'existence ne commence véritablement

qu'une fois plongés dans le tourbillon humain de la capitale.

Mais qu'est-ce donc que cette ville, et comment sa représentation s'organise-t-elle? On sait la fascination que le XIX^e siècle éprouvait pour ce phénomène qui commençait alors véritablement à prendre sa plus grande extension, pour cette « agglomération de vices et de vertus », comme la définissait Balzac. On sait également le rapport de ressemblance et d'identité profonde que les romanciers (et les romanciers populaires en particulier) établissaient, suite à l'engouement pour les œuvres de Fenimore Cooper, entre la métropole – vaste réceptacle de tous les dangers – et la forêt primitive, ainsi qu'entre ses habitants (les « classes dangereuses » tout particulièrement) et les sauvages des terres exotiques. Rapprochement que son utilisation sans discrimination et systématique aura vite fait de transformer en stéréotype. C'est très ouvertement dans cette lignée que décide de se situer Dumas en intitulant une de ses fresques les plus longues et complexes, *Les Mohicans de Paris*. Il convient de revenir sur les premiers chapitres de ce célèbre roman-fluve, exemple éminemment représentatif de l'œuvre de son auteur, pour tenter de dégager – par extension – l'essence du rapport narratif à la ville dans le roman populaire, et pour souligner ce que ce rapport peut avoir de spécifique d'une vision particulière du monde.

VERS LA MAISON: DUMAS CONTRE BALZAC

L'entrée en ville, dans *Les Mohicans de Paris*, s'opère selon un schéma typique de Dumas, que celui-ci applique presque indistinctement à toutes ses créatures, et dont il choisit ici de faire bénéficier celui qui apparaît de prime abord comme son personnage principal – la « moderne Babylone »: description physique, suivie de description morale⁵. La description physique se limite cependant à un survol panoramique des quartiers de la ville – liquidé en moins de deux pages – pour souligner les changements survenus depuis le temps où se situe l'histoire que l'on va narrer, ainsi que pour anticiper

l'évolution future de la capitale⁶. Il en va différemment de la description morale, qui offre un résumé de l'évolution politique pour passer ensuite à la situation sociale, et mener ainsi le lecteur, degré par degré, toujours un peu plus bas sur l'échelle sociale, jusqu'au lieu – dramatique et théâtral comme il convient – où doit démarrer l'histoire elle-même. C'est ce lieu symbolique qui nous concerne plus particulièrement, ce lieu auquel on parvient, guidé et étourdi par le baratin insouciant de l'auteur, comme à un but prémédité. Le théâtre est en place, le rideau va se lever. On est enfin au cœur de la ville, dans ses profondeurs, au centre secret de tout. Cet endroit fondamental est le tapis-franc de Bordier; non pas une maison maternelle (comme la conçoit Bachelard), mais une maison à l'image même de la ville qu'elle condense en elle. Une maison ouverte, où l'on circule librement mais non sans danger. Une maison-monde chargée d'une fonction narrative précise: celle de terrain de rencontre, de prétexte à la confrontation, d'introduction à l'intrigue.

Le tapis-franc décrit par Dumas remplit donc, à quelques nuances près, les mêmes tâches que d'autres maisons littéraires mieux connues, et dont il peut être utile de le rapprocher, ne fût-ce que sommairement. L'image de la pension Vauquer, dans *Le Père Goriot* de Balzac, s'impose presque d'elle-même. Dans les deux cas l'approche initiale est – superficiellement du moins – identique. La pension Vauquer est un parcours avant d'être un lieu. Elle est le point d'aboutissement d'un long « travelling » qui situe ce microcosme particulier dans le macrocosme de la ville à grand renfort de descriptions, d'indications topographiques ayant toutes les apparences de la vérité la plus incontestable, tendant toutes à concrétiser fermement dans l'esprit du lecteur un lieu élevé par là au statut de personnage.

Ressemblances intéressantes dans la démarche de deux auteurs qui ne s'appréciaient que fort modérément – et dont on a dit, sans trop exagérer, qu'un goût certain pour le veau à la casserole constituait le seul point commun (Lucas-Dubreton, 1928, p. 114) –, mais ressemblances trompeuses.

La systématique de l'approche balzacienne, dans laquelle on a coutume de voir un des exemples les plus réussis de sa méthode, et, partant, de la conception réaliste de la littérature, diffère en fait de façon fondamentale de celle de Dumas, romantique impénitent, n'ayant jamais eu pour le réalisme qu'indifférence, et peut-être incompréhension. Balzac promène son lecteur avec la précision pointilleuse qu'on lui connaît, ne lui épargnant rien, énumérant avec patience et conscience mille détails, inutiles peut-être en eux-mêmes – non fonctionnels – mais formant tous ensemble un objet dont la valeur principale est la complexité, l'exhaustivité apparente qui laisse croire que rien n'a été oublié, que rien n'a été sous-estimé. La description balzacienne, une fois lancée, procède implacablement sur une ligne droite de laquelle rien ne saurait la faire dévier, passant sans accroc et sans à-coups des choses aux hommes dans le respect de sa logique quasiment automatique, poursuivant sa progression sous le signe à la fois de la distance et de l'objectivité la plus délibérément affichée. On parle de ce qui est, car cela est, et que cela suffit finalement pour lui conférer intérêt et validité. La description des personnages suit celle de la maison qui abrite leurs destins enchevêtrés, sans pour autant qu'il s'établisse ou soit suggéré entre les deux un rapport autre que celui – justement – d'une cohabitation neutre. La transition ne marque pas de changement d'intensité ou d'accent qui puisse laisser soupçonner une hiérarchie occulte quelconque. Le jeu, l'interaction entre le personnage-maison et les pensionnaires, s'annonce sur un plan d'égalité implicite. Un personnage de pierre et de mortier, ayant son histoire, abrite en son sein des personnages de chair, ayant chacun la leur.

Dumas adopte l'approche inverse. Le parcours qui mène à la maison ne se fait pas dans la solitude; il n'est pas simplement l'affaire du narrateur et du lecteur. Le regard du lecteur est immédiatement orienté. Dumas le flanque d'emblée de trois personnages, minutieusement présentés avec toute la familiarité un peu sentimentale du narrateur omniscient, fier de ses trouvailles. L'itinéraire des

marcheurs est secondaire par rapport au fait que ce sont ces trois individus éminemment particuliers qui se promènent – observés à distance par Dumas et son «ami lecteur» – «dans une des cinquante rues boueuses qui sillonnent Paris, du boulevard Saint-Denis au Quai de Gèvres» (13). Le tapis-franc est déjà une destination, un but, un point d'arrivée qui mènera – on le sait d'avance – à un nouveau départ, mais qui n'existe que tant qu'il est découvert, évoqué, tiré des ténèbres et amené à la vie par les hommes qui vont vers lui. Ainsi la mise en relief se révèle diamétralement opposée chez Dumas et chez Balzac. L'espace, présence objective, ayant ses dimensions, ses lois et son essence chez Balzac, devient chez Dumas une extension des personnages mêmes, se déroulant devant eux au fur et à mesure de leur avancée, émergeant du brouillard de la nuit à leur approche, pour replonger dans l'obscurité dès que leurs pas s'éloignent, dès que son utilité dramatique décroît, tout comme un accessoire de scène qu'on ne laisse sur les planches que tant que l'on s'en sert, et qu'on escamote ensuite discrètement alors que l'attention du spectateur est habilement attirée ailleurs.

La maison-monde du roman populaire est ainsi inscrite dans un parcours qui la détermine et lui assigne une importance et une utilité qui se mesurent exclusivement sur la base de sa valeur humaine. L'espace n'est pas un point de départ autonome, mais un point de transition. L'espace n'importe qu'en tant que lieu où l'homme agit sur l'homme et avec l'homme.

DANS LA MAISON: DUMAS CONTRE ZOLA

Deuxième rapprochement nécessaire: la maison de la rue de la Goutte d'Or dans *L'Assommoir* de Zola. Le parcours ascendant de Gervaise Macquart, de l'aisance à la misère, à la mort – du rez-de-chaussée au petit trou sans air sous les combles dans lequel elle périt finalement d'inanition –, trouve un ancêtre imprévu dans la montée des trois héros dumasien (Pétras, Jean-Robert et Ludovic) dans les entrailles du tapis-franc. L'avancée à rebours de la bourgeoise ratée suit le même mouvement que celle des trois jeunes

hommes de bonne famille qui décident de s'encanailler: «[...] il paraît que l'enfer de Bordier est tout le contraire de l'enfer de Dante: plus on monte, plus on descend» (*L'Assommoir*, p.21).

Tout comme dans la maison gigantesque de Zola, la crasse, la puanteur et le danger augmentent progressivement d'étage en étage. Sous les toits, là où Gervaise, épuisée, trouve la mort, les trois amis courent le risque de perdre la vie, dans une bagarre déchaînée dont ils ne se tirent que par une intervention extérieure proprement providentielle. Mais ce qui détermine leurs parcours respectifs, extérieurement identiques, change. La lente progression de Gervaise est marquée par sa déchéance, par une évolution dans son être profond qui fait que son déplacement à l'intérieur de l'espace qui l'entoure sert de confirmation et d'officialisation à sa transformation (influence physiologique), en même temps que de moteur qui aidera à provoquer la transformation progressive (influence du milieu). Le lieu, chez Zola, se combine aux personnages pour produire l'événement, pour influencer sur lui, pour aider à sa lente distillation à travers mille influences subtiles dont on saurait difficilement évaluer sur le moment la portée précise, mais qui stimulent toutes les processus d'une alchimie psychologique et sociale qui dépend en grande partie de lui, de son pouvoir. La grande maison ouvrière, organisme vivant qui digère lentement ses hôtes, pèse sur les personnages du roman et dirige leurs pas dans les contours d'un labyrinthe qui importe beaucoup plus que les cobayes qui s'y agitent:

Le corridor s'allongeait toujours, se bifurquait, resserré, lézardé, décrépi, de loin en loin éclairé par une mince flamme de gaz; et les portes uniformes, à la file comme des portes de prison ou de couvent, continuaient à montrer, presque toutes grandes ouvertes, des intérieurs de misère et de travail, que la soirée de juin emplissait d'une buée rousse. (L'Assommoir, p.63-64)

Chez Dumas, tout au contraire, le tapis-franc est une simple coquille, un contenant dont le caractère est entièrement, exclusivement, un reflet des «ravageurs», des «charrieurs», des voleurs de toutes

sortes et des ouvriers de basse extraction qui en ont fait leur repaire. L'auteur, évoluant avec aisance du temps de sa jeunesse à celui de la narration, n'hésite d'ailleurs pas à informer le lecteur que si la maison de Bordier a survécu,

[...] le tapis-franc de 1827 est une élégante boutique d'épiciers où l'on vend des fruits secs, des confitures et des liqueurs fines, et qui n'a plus rien du bouge immonde où nous allons être forcés de conduire nos lecteurs. (Les Mohicans de Paris, I, p.11)

Dans le respect de ce parti pris, la visite annoncée à travers les quatre étages de la taverne ne révèle pas tant un milieu physique particulier – illuminé par les quelques touches savantes de couleur locale auxquelles on serait en droit de s'attendre – qu'une accumulation de personnages, un chaos primitif au travers duquel les héros avancent pour pouvoir, par leur présence, y mettre bon ordre. C'est-à-dire aider à dégager les relations (toujours d'homme à homme) qui mèneront au choix d'une direction narrative particulière:

Le rez-de-chaussée se composait d'une salle basse, enfumée, humide, nauséabonde, où grouillaient, entassés dans un incroyable pêle-mêle, tout un monde d'hommes et de femmes costumés des façons les plus diverses [...]. C'était un fouillis impénétrable, où tout se mêlait, se confondait, se perdait: les bras musculeux des hommes semblaient appartenir aux femmes; les jambes déliées des femmes semblaient appartenir aux hommes; une tête barbue paraissait sortir d'une gorge luxuriante; une poitrine velue avait l'air de supporter la tête mélancolique d'une jeune fille de quinze ans! Il eût été impossible, même à Pétrus, après avoir reconstruit à grand-peine les torsos, et rendu à chacun sa tête, de distinguer à qui étaient les pieds, les jambes, les bras, les mains, tant tous ces membres étaient confondus, noués, tordus, inextricablement enchevêtrés les uns dans les autres! (Les Mohicans de Paris, I, p.17-18)

Montant d'étage en étage, au milieu des signes d'une abjection toujours grandissante, les personnages dumasien ne trouvent rien devant eux qui appelle une description plus approfondie. Le ton est donné et il est désormais inutile d'insister. Il suffit dès lors de réitérer brièvement le même leitmotiv connu; le

lieu disparaît, s'efface derrière les individus qui le constituent, qui le recouvrent hermétiquement de leur masse :

Au premier étage, comme au rez-de-chaussée, la salle était pleine; c'était le même entassement de gens [...]. (p.20)

Au second étage même affluence, même spectacle dans un décor à peu près pareil [...]. (p.21)

Au troisième étage, c'était pis encore. (ibid.)

Nulle influence, chez Dumas, du milieu sur les caractères. Les êtres restent ce qu'ils sont, perclus de vices ou vertueux selon le bon vouloir du hasard et de la nécessité, et insensibles en profondeur à toute volonté qui tendrait à les corriger, dans un sens ou dans l'autre. L'être profond survit, inchangé, face aux influences les plus néfastes comme face aux intentions les plus pieuses, luttant avec un succès toujours renouvelé contre les vains efforts de la société ou du milieu pour le fléchir et l'obliger à s'adapter aux circonstances externes.

UN ESPACE INDIVIDUEL

Après la bataille qui oppose, au quatrième étage du tapis-franc, le trio de jeunes romantiques à un groupe d'individus louches et avinés, après sa tension, son excitation et son issue heureuse, un discours de celui par qui l'intrigue se noue – Salvator, *deus ex machina* qui a tiré les trois imprudents de ce mauvais pas par son apparition soudaine – vient éclairer le rapport spécifique du roman dumasien au lieu. Sorti de chez Bordier, se promenant dans les rues sombres avec Jean-Robert, le poète, Salvator accuse amicalement sa nouvelle connaissance d'avoir voulu plonger dans les bas-fonds en quête d'impressions fortes et de sensations inhabituelles pour nourrir son art. Effort qu'il estime dangereux, et surtout inutile. Il poursuit en esquissant une théorie romanesque qui vient justifier après coup le procédé dont Dumas a usé envers son lecteur :

Les romans, poète, c'est la société qui les fait; cherchez dans votre tête, fouillez dans votre imagination, creusez votre cerveau, vous n'y trouverez, en trois mois, en six mois, en un an, rien de pareil à ce que le hasard, la fatalité, la Providence, selon le nom

dont vous voudrez nommer le mot que je cherche, vous n'y trouverez, dis-je, rien de pareil à ce que le hasard, la fatalité ou la Providence noue et dénoue en une nuit, dans une ville comme Paris! (p.53)

La valeur de la ville, de Paris, capitale du monde, se résume ainsi, pour ceux qui savent les plaisirs que l'on peut tirer de la contemplation des affaires humaines, à sa qualité d'immense réservoir de vies individuelles. La réalité objective du monde en tant que tel est près d'être niée; son importance, son influence le sont sûrement. Seule la société, en tant que rassemblement de destins personnels, est valorisée. Le drame surgit partout où se trouve une présence humaine, et rien d'autre ne mérite finalement notre attention :

Faites plus simplement encore: sortez de ce bouge, suivez le premier homme ou la première femme que vous rencontrerez dans la rue, dans le carrefour, sur le quai; ce premier homme ou cette première femme ne sera probablement pas le héros ou l'héroïne d'une histoire, mais il ou elle sera un des fils du grand roman humain que Dieu compose – dans quel but? Dieu seul le sait! –, faites-vous purement et simplement son collaborateur, et dès le premier pas, soyez certain que vous serez sur la trace de quelque aventure terrible ou bouffonne. (p.54)

Derrière la figure humaine tout devient vague; seuls les contours de sa silhouette gardent leurs formes, alors que le monde entier coule et change autour d'elle sans entamer sa pérennité. Le vrai lieu du roman populaire est l'homme, son seul sujet possible est l'humain. Tout le reste est là pour lui, pour qu'il s'en serve, pour qu'il en fasse son bon vouloir. Le drame est le sien, exclusivement, et tout ce qui l'entoure n'a de sens que par rapport à lui :

[...] vous êtes un acteur de ce grand drame humain dont le théâtre est le monde, qui a pour décoration les villes, les forêts, les fleuves, les océans; où chacun agit suivant son intérêt, son caprice, sa fantaisie, son apparence [...]. (p.55)

Le roman dumasien (et le roman populaire à sa suite), dans son insistance sur le purement humain et sa marginalisation du monde naturel – de l'espace

non modifié, non conquis, non recréé par l'ingéniosité et l'effort humains –, semble mettre en application dans la pratique de la fiction la doctrine sophiste de Protagoras, estimant que «l'homme est la mesure de toutes choses, de celles qui sont en tant qu'elles sont et de celles qui ne sont pas en tant qu'elles ne sont pas». L'échange qu'il propose au lecteur, le partage de sentiments et de connaissances qui peut s'opérer par le *bief* du roman, se situe ainsi presque fatalement à un niveau qui apparaît comme étant le seul doué d'une réalité ontologique indiscutable, le seul terrain où l'information puisse circuler directement, non filtrée, d'âme à âme, par l'émotion et par le cœur, en gardant sa pureté et sa vérité. Tout espace s'identifie dès lors avec ceux qui, par leur action, lui confèrent pour un temps donné un caractère de leur choix. Sont ainsi esquivés les pièges de la description – qui implique une croyance dans l'objectivité d'une situation extérieure à soi-même – et le roman populaire peut continuer de suivre son rythme entraînant, emportant le lecteur non pas d'un lieu à un autre, mais d'une personne à une autre, toujours prêt à servir une interprétation et une vision subjectives, qu'il estime garantes du plus grand degré d'authenticité auquel il soit donné de pouvoir atteindre.

NOTES

1. Voir aussi nombre de tableaux reproposant les mêmes éléments sans présence humaine, dont notamment «La ricompensa dell'indovino» (1913), «La conquista del filosofo» (1914), «Melanconia Torinese» (1915), et d'autres encore.
2. A. Dumas, *Les Mohicans de Paris*, I, 16. Cette «rêverie» dumasienne doit s'entendre dans le sens donné par Bachelard à ce terme : «À la rêverie appartiennent des valeurs qui marquent l'homme en sa profondeur. La rêverie a même un privilège d'autovalorisation. Elle jouit directement de son être» (26).
3. «Néanmoins, le soir du 16 mai 1855, un bûcher gigantesque flambait dans les *Sunderbunds* méridionales, et ceci précisément à trois ou quatre cents pas des trois estuaires du Mangal, rivière boueuse qui se détache du Gange et se jette dans le golfe du Bengale». Salgari, E., *I Misteri della Jungla nera*, 6.
4. Le lieu de De Chirico se situe justement à l'opposé de cette conception, en tant que lieu ambigu, porteur de suggestions temporelles volontairement imprécises (les heures mystérieuses des horloges des gares), et d'allusions architecturales constantes à des époques autres.
5. «Commençons par l'aspect physique de la moderne Babylone» (5) et ensuite : «Nous avons vu ce qu'était le Paris physique, en 1827 ; voyons ce qu'était le Paris moral» (6). Même approche plus loin dans la présentation d'un personnage ayant un rôle important à jouer dans l'intrigue : «[...] d'après ce que nous venons de raconter de sa force musculaire, [Jean Taureau] pourrait se passer d'une plus ample description, si nous ne tenions pas à préparer, par un portrait physique aussi exact que possible, le développement moral d'un des caractères les plus singuliers que nous ayons connus» (30). Des exemples de cette méthode peuvent se retrouver dans pratiquement tous les romans dumasien.
6. Dumas, romancier de l'histoire, ne peut jamais résister à la tentation de ces petites percées dans l'avenir : «Dans cinquante ans, Paris aura rempli tout l'espace qui reste vide, aujourd'hui, entre ses faubourgs et ses fortifications ; alors, tout ce qui est faubourgs sera Paris, et de nouveaux faubourgs s'allongeront à toutes les ouvertures de cette vaste enceinte de murailles» (6).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BACHELARD, G. [1978] : *La Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F.
BALZAC, H. de [1976] : *Le Père Goriot, La Comédie humaine*, Paris, Éd. de la Pléiade, vol. III.
DUMAS, A. [1976] : *Les Mohicans de Paris*, Verviers, Marabout, 4 vol.
LUCAS-DUBRETON, J. [1928] : *La Vie d'Alexandre Dumas père*, Paris, Gallimard.
SALGARI, E. [1968] : *I Misteri della Jungla nera*, Milano, Vallardi.
ZOLA, É. [1975] : *L'Assommoir*, Paris, Le Livre de poche.

LAS BARCELONAS DE PEPE CARVALHO

L'APPROPRIATION DE L'ESPACE URBAIN DANS LES ROMANS POLICIERS DE MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN

PETER M. SPANGENBERG

Le roman policier est souvent considéré comme le genre urbain par excellence, et les textes de Conan Doyle et surtout ceux de Raymond Chandler sont cités pour en témoigner. À partir de cette perspective globale, que l'on doit nuancer et approfondir, il est possible d'établir une lecture de la série «Pepe Carvalho» du Catalan Manuel Vázquez Montalbán¹. Traduit dans plusieurs langues, celui-ci est aujourd'hui – avec Eduardo Mendoza – l'un des auteurs catalans les plus appréciés en Europe, sans qu'il compte pourtant parmi les autonomistes militants de la région². Il ne fait même pas partie de la littérature catalane au sens restreint, puisqu'il publie en castillan et pratique un genre et un style estimés par un public international, qui consistent à mélanger des éléments historiques à une action fictive du genre polar.

La ville privilégiée dans son univers narratif est pourtant sa ville natale, à savoir Barcelone, lors de la période de la transition de l'Espagne vers la démocratie, dans la fièvre de la préparation des Jeux olympiques de 1992 et du désenchantement qui lui fit suite. Ce monde des «Barcelonas»³ est le point de repère de la mise en écriture des espaces urbains, dans lequel les structures socio-économiques héritées d'une longue histoire sont encore clairement perceptibles mais ne forment plus une unité simple. On a qualifié de «localisme» sa façon de nous présenter la ville, puisque les modes de vie et les particularités des petits quartiers occupent la première place, alors que la Barcelone touristique de la *Sagrada Família*, du *Parc Güell* ou du *Tibidabo*, n'y figure presque pas.

Dans la tradition littéraire de Barcelone qui est toujours mêlée à celle de la Catalogne – voire synonyme de celle-ci –, on a déjà utilisé avec succès le genre polar dans le but de participer activement à l'autoperception de la ville, de sa culture, de l'historiographie et de son identité urbaine⁴. Ce cadre assez bien établi ouvre plusieurs variantes de l'appropriation de l'espace urbain qui n'ont plus rien à faire avec les «Mystères» à la manière d'un Eugène Sue ou un «Tableau de Paris» façon Louis-Sébastien Mercier. La découverte d'un crime, dans le cadre de la complexité de l'espace urbain, permet des récits qui peuvent varier, des descriptions socioréalistes dans la tradition de Clarín⁵ jusqu'aux «thrillers» tels que les présente Andreu Martín⁶. Au schématisme du coupable et de la victime

propre aux romans policiers et souvent utilisé par Vázquez Montalbán en vue d'une critique sociale non moralisante, s'ajoutent des observations sur l'identité culturelle et gastronomique de l'Espagne et de la Catalogne⁷.

Recherches d'histoire sociale, attrait du polar et appropriation de l'espace de la ville de Barcelone sont donc les trois motifs autour desquels tournent les récits de Vázquez Montalbán. La façon dont la « Ben Plantada »⁸ participe à la vie professionnelle et quotidienne des protagonistes fait comprendre au lecteur que ce labyrinthe de quartiers et de rues ne figure ni comme décor touristique ni comme arrière-plan urbain interchangeable. Carvalho n'a rien de ces cicérons qui, pleins d'orgueil, « vous font voir du pays natal jusqu'à loucher » (Georges Brassens). Les récits doivent permettre au détective de se rendre compte non seulement qu'il perd ses amis, mais aussi que le contact avec sa ville lui échappe de plus en plus, et que cela ne peut être expliqué que par les changements profonds subis par Barcelone pendant les préparatifs des Jeux olympiques.

Même en tenant compte des limites du genre populaire dans lequel s'inscrit la série Carvalho, les changements profonds dans la perception de l'espace urbain et la méfiance du romancier face à toute tentative de description mimétique transparaissent. La ville ne peut plus être conçue comme une unité, ayant une structure invisible mais reconnaissable grâce à la perspicacité d'un observateur comme Bromuro, cireur de chaussures, râleur, ancien combattant franquiste de la « división azul » et informateur de Carvalho au sujet du monde des proxénètes et des petits voyous⁹: l'espace urbain en général et le monde des quartiers en particulier, objets de la sollicitude de Carvalho¹⁰ et de Vázquez Montalbán, se présentent en effet sous une forme toujours changeante qui exige une attention soutenue de la part de l'observateur. En témoignent la production littéraire, l'architecture et l'urbanisme qui permettent de saisir que ce changement kaléidoscopique remplace l'identité postmoderne volée en éclats.

J. Derrida résume ainsi le phénomène dans un

discours fictif sur la ville moderne:

Le discours [...] ressemble un peu à la prosopopée d'une théologie négative sui-référentielle: « Vous n'avez rien à dire ni à faire de moi, la ville, aucun prédicat, aucune prédication ne me conviennent, je vous reste inaccessible et transcendante, d'où votre obligation infinie à mon égard. Et d'ailleurs je vous mets au défi de tirer un précepte urbanistique ou une maxime architecturale de ce désir que je prononce ou de cette provocation que je vous adresse. »¹¹

La complexité de l'espace urbain est créatrice d'une foule de tentatives pour trouver des modes de narration dynamisés et temporalisés. Mais, contrairement aux romans de Döblin, de Musil, et surtout de Joyce, qui contribuent à la décomposition irréversible de l'unité de la ville, les textes de Vázquez Montalbán, tout en tenant compte de l'évolution littéraire, essaient néanmoins de stimuler la construction des petits îlots de sens et de ne pas oublier la difficulté de la tâche et les exigences d'un public difficile à convaincre.

Déjà connu en Espagne, avant même la série « Pepe Carvalho », par ses publications comme feuilletoniste, Vázquez Montalbán, poète et romancier, fait partie d'une génération d'écrivains profondément marqués par l'expérience de la dictature du général Franco¹². Des médias, comme par exemple la revue communiste *Triunfo*, orientée à ses débuts vers le cinéma, ont d'ailleurs joué un rôle important pour l'opposition intellectuelle – moyen d'expression plus ou moins dissimulé. Sur le plan artistique, cette opposition, déjà active dans la génération précédente, avait pourtant produit parfois des formalismes un peu stériles auxquels le premier roman de la série – *Yo maté a Kennedy* – oppose un pastiche de styles et une identité du protagoniste principal si tordue et si compliquée qu'elle brouille toutes les pistes pour le lecteur qui s'attend à des parallèles faciles avec le régime de Franco.

Bien que Carvalho soit originaire du nord-ouest de l'Espagne – de la province de Galicia –, son nom est écrit à la portugaise. Ex-communiste divorcé, il est, quand nous le rencontrons, au service de la CIA où il

occupe la fonction de garde du corps du président Kennedy. Déjà suspect de tout et de rien, il n'est qu'un pion dans le jeu de ses supérieurs, qui préparent un attentat contre le président. Dans ce premier texte de la série, il n'est question ni de Barcelone ni de la Catalogne, et le détective Pepe Carvalho est un peu – opposition certes inégalement fondée – la figure inverse du protagoniste de *L'Homme sans qualité*, de Robert Musil, car il présente une foule de caractéristiques contradictoires. Si, par la suite, Carvalho devient un personnage passe-partout qui s'offre à une grande variété de fonctions narratives, il se dérobe, dans ce premier texte, à tout modèle identitaire.

Dix-sept romans plus tard, cette position est devenue une idée reçue et prête à être remise en question.

*Usted es un precursor de la posmodernidad. El primer detective posmoderno. Primero fue comunista, luego se pasó a la CIA y finalmente a la iniciativa privada. Es usted un empresario autónomo.*¹³

Le rôle principal et classique de l'investigateur dans le polar est de faire la liaison entre les personnages et les lieux de l'action. Une fois établi dans son bureau sur les Ramblas, Carvalho ne fait pas exception à la règle et relie dans ses enquêtes les micro-univers locaux et sociaux. Tout en parcourant un monde de petits commerçants, de bars, de prostituées, où apparaît aussi une bourgeoisie à la Chabrol, il essaye d'adopter l'attitude d'un Philip Marlowe¹⁴, sans pouvoir rester aussi «cool» que son modèle.

Dans les premiers romans de la série, surtout, il devient aussi une sorte d'historien social¹⁵, qui fait la découverte, en passant, et sans pour cela cesser de poursuivre son enquête sur les relations de pouvoir et les intérêts cachés de ses clients. Il y a pourtant des exceptions majeures à la règle. Dès que l'action du roman rencontre un événement public ayant connu un grand écho dans les médias, le style de la narration et le profil du détective Carvalho prennent une autre dimension.

C'est le cas pour *Yo maté a Kennedy*, *Sabotaje*

olímpico et *Roldán, ni vivo ni muerto*.

Ces trois romans s'appuient sur notre mémoire audiovisuelle collective, qu'ils transposent et enrichissent dans un autre média. *Yo maté a Kennedy* évoque par exemple la pseudo-intimité parasitaire créée par la «vidéosphère»¹⁶, un espace étrangement familier et virtuel à la fois qui s'établit dans les rencontres des personnages fictifs avec les personnages médiatiques que sont devenus les Kennedy. Cette virtualité, héritée de l'audiovisuel, trouve son reflet ironique dans une théorie d'architecture aussi folle qu'ésotérique.

Cette théorie est décrite par l'architecte Walter P. Reagan qui a construit le «Palais des Sept Galaxies» pour les Kennedy. Il s'agit d'une sorte de «cyberespace» avant la lettre, invisiblement suspendue au-dessus de la Maison Blanche, et qui redouble l'espace médiatique.

*El arquitecto perfecto sería Dios, pero como en el momento de planear algo habitable es muy difícil convocarle, hay que sustituirle, sea como sea. El arquitecto que más se acerque a un conocimiento presque total del momento histórico (sadorein), que nunca podrá ser el conocimiento absoluto, es el que más podrá acercarse a una solución menos imperfecta. [...] En caso de que la arquitectura sea incapaz de dar una respuesta casi exacta a las necesidades derivadas de los programas de vida, más vale que no se ejerza. Es preferible el cogitus interruptus que la evidencia del fracaso en el límite del forcejeo. Es preferible, pues, proponer la vida bajo un puente o bajo las estrellas, sin otra ambientación que la naturaleza misma.*¹⁷

Cette parodie d'un traité d'architecture donne une idée des stratégies narratives de Vázquez Montalbán qui, parfois, provoquent chez le lecteur une hésitation sur le sérieux des idées ou des styles qui lui sont proposés. Par sa maîtrise des théories et pratiques littéraires contemporaines, l'auteur sait brouiller les pistes et éviter les tentatives d'interprétation facile, sans s'éloigner de sa préoccupation principale: les conditions de vie de l'Espagne contemporaine et la mémoire collective qui y est liée. En ce qui concerne le passage cité ci-dessus, les allusions à la situation du logement dans son pays étaient claires pour le lecteur

espagnol des années soixante-dix, mais les références à l'espace médiatisé n'apparaissent que dans la suite de la lecture.

Le roman postmoderne sert de cible aux parodies carnavalesques¹⁸ du roman *Sabotaje olímpico*, qui exploite bien sûr les plus monumentaux des événements médiatiques de la Barcelone moderne, les Jeux olympiques de 1992. Carvalho, qui doit, dans ce roman, enquêter sur l'enlèvement d'Antonio Samaranch, découvre progressivement que les Jeux ne sont qu'une gigantesque mise en scène des studios d'Hollywood¹⁹ et que seuls le public et les athlètes espagnols sont authentiques. Le détective est devenu lui-même un personnage public car les revers de sa vie sentimentale et la mort de son ami Bromuro sont connus du public – justement parce qu'il est un personnage de roman. Et c'est le roi Juan Carlos, inspiré peut-être par le *Manual de Formación Permanente de Reyes y Príncipes en Ejercicio*, qui tente de consoler Carvalho²⁰.

Bien que *Sabotaje olímpico* présente plusieurs éléments du roman postmoderne, il reste pourtant une parodie. Le corps surentraîné d'une athlète serbe atteint des dimensions grotesques et l'idée, pour Carvalho, de faire l'amour avec elle lui inspire des angoisses de castration – il doit s'avouer à la fin qu'il a été exploité par des financiers et le COI sans s'en apercevoir. Même le matériel des sportifs s'anime de manière carnavalesque et on doit le soustraire aux contrôles antidopage. Les derniers partisans de la révolution marxiste croient qu'ils pourront peut-être renverser le système capitaliste mais s'empêtrent dans des simulations médiatiques. Après la fin des Jeux, Biscuter, le cuisinier, l'ancien voisin de cellule de Carvalho – et qui devient une sorte de docteur Watson –, revient d'un stage gastronomique où il a non seulement approfondi ses connaissances culinaires, mais aussi acquis des notions générales sur la vie et la société en face desquelles son chef reste bouche bée.

Avec *Roldán, ni vivo ni muerto*, Vázquez Montalbán se mêle d'une affaire politique qui n'est pas encore terminée. Il s'agit du cas de Roldán, l'ancien chef de

la Guardia Civil, accusé de corruption et depuis longtemps en fuite. Carvalho, engagé par une étrange association de chasseurs, pénètre dans les sous-sols du pouvoir – au sens propre et ironique du mot – et se met à la recherche de Roldán; bientôt, il doit recourir à Biscuter car Roldán se multiplie. Dans un labyrinthe de pistes et de relations entre plusieurs services secrets et l'Opus Dei, Carvalho et Biscuter, ici dans le rôle d'un Sancho Pança catalan²¹, n'arrivent qu'à dénicher une multitude de faux Roldáns. Dans cette superposition de simulations diverses, tous les motifs sont mélangés. L'histoire du fascisme²² est toujours présente, mais, cette fois, ce n'est qu'une piste parmi d'autres et elle mène comme les autres à des Roldáns interchangeables. Peu à peu on comprend qu'il ne s'agit plus de trouver le seul et unique coupable, et ainsi se perd le lien du roman avec le polar.

Bien que ces récits s'inscrivent manifestement dans la tradition des romans noirs américains²³, il est clair maintenant que cette perspective ne permet qu'une lecture très superficielle.

Cela est d'autant plus évident que les acteurs et leurs motifs d'action sont directement en rapport avec les structures sociales et locales de Barcelone. Les motifs d'action deviennent donc plus complexes et l'observation atteint une précision qui révèle des connaissances intimes et personnelles des lieux de l'auteur. Ainsi, dans un dernier regard de Carvalho sur le *Barrio Chino*, quartier situé près du port et voué à la destruction par ce qu'on appelle «l'assainissement» urbain, on ressent l'attachement personnel de l'auteur à ces rues, à ces vieilles maisons délabrées et à leurs habitants, attachement qui n'a rien d'une glorification esthétique de la misère²⁴.

Les liens multiples qui lient l'auteur et son héros à Barcelone ne réduisent pourtant jamais la précision des descriptions ni la détermination du détective dans ses enquêtes. Le récit fait en sorte que l'on ait une vision claire des choses – situations, personnages.

L'inversion des rôles entre coupable et victime, souvent utilisée dans le polar, l'est aussi dans la série Carvalho. La plupart du temps, c'est le détective qui

doit en supporter les conséquences. Il accepte celles-ci comme une des règles du jeu, sans pourtant entrer trop avant dans les voies de la corruption. Comme toujours, il est sans scrupules, et il demande et accepte des sommes considérables pour son travail, mais ni cet argent ni les menaces ne troublent la droiture de son jugement.

Dans une enquête sur la mort d'un grand chef d'entreprise par exemple, Carvalho découvre peu à peu que des spéculations foncières, sans être la cause immédiate du meurtre, constituent l'origine sociale du crime. «Como siempre. Hay que comprar terrenos y comprar a los que pueden recalificar terrenos. Éste ha sido el negocio fundamental de esta ciudad desde que derribaron las murallas»²⁵. Cette dialectique historique, développée dans un dialogue intérieur, mène à une situation où, chacun pour des raisons différentes, ni Carvalho, ni ses mandants n'ont intérêt à un règlement officiel de l'affaire.

Construcciones Iberisa construyó un barrio entero en Sant Magí y al mismo tiempo adquirió también a bajo precio los terrenos que quedaban entre el nuevo barrio y la ciudad de Hospitalet. En un segundo plan de construcciones, esa tierra de nadie también fue urbanizada y multiplicó por mil la inversión inicial de la Constructora... San Magín fue mayoritariamente poblado por proletariado inmigrante. El alcantarillado no quedó totalmente instalado hasta cinco años después del funcionamiento del barrio. Falta total de servicios asistenciales. Reivindicación de un ambulatorio del seguro de enfermedad. De diez a doce mil habitantes. Menuda pieza estabas hecho, Stuart Pedrell. ¿Iglesia? Sí. Se hizo una iglesia moderna al lado de la antigua ermita de San Magín. Todo el barrio sufre inundaciones cuando se desbordan las canalizaciones del Llobregat. El criminal vuelve al lugar del crimen, Stuart Pedrell. Tú te fuiste a San Magín a ver tu obra de cerca, a ver cómo vivían tus canacos en las cabañas que les habías preparado. ¿Un viaje de exploración? ¿Tal vez de búsqueda de la autenticidad popular? ¿Investigabas usos y costumbres charnegas? ¿La caída de la de en posición intervocálica? Stuart Pedrell, ¿qué coño fuiste a buscar a San Magín? En taxi. O en autobús. No. En metro. Seguramente fuiste en metro para una mayor identidad entre forma y fondo del largo viaje a los mares del Sur. Y luego dicen que la poesía es imposible en el siglo

*veinte. Y la aventura. Basta coger el metro y puedes ir de safari emocional por un módico precio. Alguien te mató, te hizo cruzar de nuevo la frontera y te dejó abandonado en lo que para él era la otra cara de la luna.*²⁶

Les conditions de logement et les conditions de vie sont en relation étroite les unes avec les autres.

Carvalho habite sur la colline de Valvidrera, mais son bureau, qui est en même temps le domicile de Biscuter, se trouve en plein centre-ville. Là, Carvalho doit renoncer à sa supériorité d'observateur et devient partie prenante de la vie urbaine, comme Bromuro ou son amie Charo, une prostituée vieillissante, ni tout à fait en bas de l'échelle de sa profession ni vraiment libérée des incertitudes du milieu. Le quartier est en quelque sorte la carte d'identité des personnages de Vázquez Montalbán. Il forme les mentalités et les habitudes, et toute tentative d'échapper à son emprise ne réussit que rarement²⁷.

Cela ne s'oppose en rien au fait que les structures de la ville changent. Les personnages, même s'ils ont des origines bien établies dans leurs milieux sociaux, n'ont plus ni système de valeurs, ni croyances ni opinions stables²⁸. Les changements apparaissent à des niveaux très différents : un chauffeur de taxi à l'accent andalou, qui vote pour le PSUC et collectionne des images de la vierge de Montserrat et du FC Barcelona dans sa voiture²⁹ ; un commissaire de police, un ancien des temps de la répression franquiste, qui parle de crimes polysémantiques, et son inspecteur, qui utilise des théories littéraires et médiatiques – McLuhan – pour des fins professionnelles³⁰.

La transformation architecturale de Barcelone coïncide avec une crise profonde de Carvalho. Après la mort de Bromuro, Charo se prépare en effet à le quitter parce qu'elle se sent délaissée, et parce qu'en outre il est tombé amoureux d'une ravissante cliente à la recherche d'un amant grec. Ce coup de foudre, que Carvalho juge peu en accord avec sa profession et son âge, le rend furieux, honteux et ne l'aide guère à retrouver un équilibre mental ébranlé³¹. Le sentiment de désorientation générale qu'il éprouve ne peut être

guéri par les fêtes dans le style des années soixante qu'organisent quelques gourous intellectuels. Sa cliente et son accompagnateur y découvrent pourtant une piste qui mène à une partie de Barcelone exclue du monde de Carvalho.

La fin de ce roman est révélatrice parce qu'elle démontre une opposition fondamentale entre l'écriture, Carvalho et les possibilités de lecture qu'ouvre le texte. L'écriture du texte n'accorde jamais beaucoup d'importance à la description ou aux actions des protagonistes et ne parle pas de valeurs. C'est le lecteur lui-même qui doit interpréter à partir du matériel que le texte lui fournit. Très souvent ce travail d'interprétation lui permet de percevoir des prises de position que cache la neutralité apparente du récit. Mais Montalbán ne cherche pas à faciliter ce processus d'interprétation. Par exemple, quand Carvalho tient un discours moral, il le fait en se plaçant à un niveau tellement banal que le lecteur ne peut qu'en être irrité³².

Autre opposition: l'attitude anti-intellectualiste de Carvalho et la place qu'occupent l'histoire et la culture dans les romans de Montalbán. Apparemment, la littérature n'a plus d'attrait pour Carvalho qui se sert de ses livres pour allumer le feu de sa cheminée. À travers les réflexions attribuées aux livres destinés aux flammes, le lecteur comprend pourtant que Carvalho n'en a plus besoin puisqu'ils sont présents dans sa tête et dans sa mémoire. Malgré le dédain avec lequel Carvalho traite ses anciennes activités intellectuelles, il y a sans doute peu de romans policiers dans lesquels les traditions de la littérature, de la peinture et de la musique européennes ainsi que du cinéma et de la culture populaire nord-américaine occupent une place plus grande que dans les romans dont il est le héros.

Un plaisir de la lecture de ces romans vient justement de la possibilité de recourir à tous ces éléments culturels pour mener à son terme en quelque sorte l'interprétation des textes. À travers l'histoire de sa propre lecture et après avoir parcouru toute la série Carvalho, le lecteur a ainsi créé et accumulé une foule de liens personnels avec «les

Barcelones» de Vázquez Montalbán.

Il reste néanmoins un problème central auquel Carvalho se voit confronté dans ses enquêtes: la modification rapide de l'espace urbain de Barcelone, modification tellement profonde et intense que le détective a des difficultés à la suivre.

La disparition de rues et de quartiers entiers dans lesquels Carvalho a passé sa vie professionnelle et personnelle coïncide avec ses premières expériences de vieillissement et avec des troubles dans sa «topographie sociale». Les lieux et les milieux sociaux ne forment plus des ensembles *symbiotiques*. Pour les personnages qui ne font que passer dans ses enquêtes, ces changements ont des conséquences plutôt positives puisqu'ils leur ouvrent les possibilités nouvelles qu'offrent une société et une ville «postmodernes». La situation est différente pour les personnages qui ont acquis une sorte de «biographie» au cours de la série parce qu'ils reviennent d'un roman à l'autre. Les mutations de l'espace urbain les forcent à prendre des décisions parfois douloureuses et à rompre brutalement avec leurs habitudes.

Le sens de l'orientation de Carvalho dans sa ville est troublé lorsqu'il se trouve confronté à de nouvelles structures sociales et urbaines qui n'ont que de lointaines relations avec celles qu'il connaissait depuis le Franquisme. Les luttes sociales qui l'ont formé sont devenues des souvenirs nostalgiques et les tentatives pour les prolonger ont tourné au ridicule. D'autres traditions, comme celle de l'architecture moderne qu'imposent à Barcelone les expositions universelles de 1888 et 1929, se prolongent dans des projets d'urbanisation actuels, mais ne sont plus portées par un projet de société. Le style carnavalesque avec lequel Vázquez Montalbán traite de cette dissolution des liens entre les anciennes structures sociales et spatiales invite le lecteur à ne pas prendre au sérieux les événements publics et politiques qui, à travers les médias, prennent de plus en plus une forme de réalité virtuelle.

Cependant, le récit que nous lisons indique aussi que l'auteur se trouve confronté à de nouvelles structures spatiales et sociales pour lesquelles il n'a pas

encore trouvé le nouvel ordre narratif – socioréaliste ou carnavalesque – nécessaire à la continuation de la série des aventures de Carvalho.

Manuel Vázquez Montalbán
(Editorial Planeta Barcelona)

1. *Yo maté a Kennedy*. 1972.
2. *Tatuaje*. 1976.
3. *La soledad del manager*. 1977.
4. *Los mares del Sur*. 1979.
(Prix international de littérature policière 1981, Paris)
5. *Asesinato en el Comité Central*. 1981.
6. *Los pájaros de Bangkok*. 1983.
7. *La Rosa de Alejandria*. 1984.
8. *Historias de fantasmas*. 1986.
9. *Historias de padres e hijos*. 1987.
10. *Tres historias de amor*. 1987.
11. *Historias de política ficción*. 1987.
12. *Asesinato en Prado del Rey y otras historias sórdidas*. 1987.
13. *El Balneario*. 1986.
14. *El delantero centro fue asesinado al atardecer*. 1988.
15. *Las recetas de Carvalho*. 1989.
16. *El laberinto griego*. 1991.
17. *Sabotaje olímpico*. 1993.
18. *El hermano pequeño*. 1994.
19. *Roldán, ni vivo ni muerto*. 1994.

NOTES

1. Dans les citations et les références, les années et le numéro de l'édition indiquent une édition récente de la maison Planeta à Barcelone. Les données de l'édition originale sont indiquées plus bas dans la bibliographie complète de la série.
2. Au contraire, ses attaques ironiques n'épargnent pas le régionalisme catalan. « Los reyes de España, las autoridades autonómicas y estatales, todos, absolutamente todos pugnaron con el alcalde (s.c. de Barcelone) dispuesto a que no le quitaran los Juegos Olímpicos. – ¡Si está todo ya hecho. Dentro de cuatro años podríamos repetirlos! Gritaba el alcalde encaramado en lo más alto de la torre de Foster. – ¡Baja, Pascual, por tu bien! ¡No me obligues a desalojarte! Le instaba Corcuera desde la base de la torre. – ¡Nadie me sacará de mi torre! Es más alta que la de Madrid. – ¡También tú me vas a salir catalanista, Pascual? ¡Los socialistas hemos de ser internacionalistas! – ¡Tampoco tú puedes soportar que la tengamos más larga que los de Madrid! ¡Jodido madrileño! – Sin faltar... Yo soy casi vasco... – ¡Tú eres un jodido madrileño!». *Sabotaje olímpico*, 1993, p. 148sq.
3. Pour l'histoire sociale et culturelle de Barcelone et de la Catalogne,

- cf. M. Vázquez Montalbán, *Barcelonas*, 1987; cf. F. de Azúa, « Era el Titànic o una planxa de surf? », *El País Extra: Barcelona ciutat literària*, 1992, p. XXIV.
4. Cf. E. Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta*, 1975. Le roman, de même que le film basé sur ce texte, a connu un grand succès en Espagne.
 5. « ... a mi izquierda, Pepe Carvalho. ¿Cuánto pesas? Éste es el hombre que más sabe sobre Clarín, sabe tanto que si Clarín recucitase le mataría ». *Los mares del Sur*, 31987, p. 99.
 6. Cf. A. Martín, *Barcelona connection*, 1988.
 7. Collectionnées en plus de 300 pages dans *Las recetas de Carvalho*, 1989.
 8. Ce qualificatif allégorique de Barcelone doit être compris comme le projet d'une identité. Cf. E. D'Ors, *La Ben Plantada*, 1911.
 9. « – ¿Qué tal estás de bandas de navajeros? – Bien surtido. En este barrio me las sé todas y es mérito porque cada día hay más. Cualquier chaval con un par de huevos se establece por so cuenta. – Y las afueras? Trinidad, San Magín, San Ildefonso, Hospitalet, Santa Coloma... – Para el carro. Eso no hay quien lo controle. Tú vas con retraso, Pepiño. Cada zona de esas tiene autonomía. No es como antes. Antes se sabía todo lo que pasaba en Barcelona desde estos cien metros en los que yo me muevo. Pero ahora es imposible. Para mí, uno de Santa Coloma es del extranjero, ¿me explico? ». *Los mares del Sur*, 31987, p. 172.
 10. « Avant d'être espagnol, catalan, barcelonais, je suis d'un quartier de Barcelone, je suis de la patrie de mon enfance ». Vázquez Montalbán dans une interview avec P. Lepape, « La Guerre n'est pas finie », *Le Monde des livres*, 7.10.1988, p. 11.
 11. J. Derrida, « Générations d'une ville », *Lettre internationale*, 33, 1992, p. 26.
 12. Un sujet permanent chez M. Vázquez Montalbán. Cf. *Los demonios familiares de Franco*, 1987; *Autobiografía del general Franco*, 1992.
 13. *Sabotaje olímpico*, 1993, p. 44.
 14. Cf. *Tatuaje*, 1989, p. 132-162; *Los mares del Sur*, 31987, p. 217.
 15. Cf. *Historias de política ficción*, 31989; *Asesinato en el Comité Central*, 41988; et, en dehors de la série Carvalho et pour la Barcelone des années 50, cf. M. Vázquez Montalbán, *El pianista*, 1986.
 16. Cf. R. Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, p. 225-230.
 17. *Yo maté a Kennedy*. Barcelona 21986, p. 14.
 18. Dans le sens de M. Bakhtine, *Rabelais and his World*, 1984.
 19. *Sabotaje olímpico*, 1993, p. 141sq.
 20. « Hombre, Carvalho... no me llene esto de cadáveres. ¿Como van las cosas? Ya me enteré de lo de Charo. Las mujeres son muy suyas, [...] ». *Sabotaje olímpico*, 1993, p. 52.
 21. « ¡Le habían quitado el reloj!... y... ¡la cartera!... – ¡Mi cartera! – gritó (s.c. Biscuter). La mujer le dedicó una mirada desdenosa. – Catalán tenías de ser. », p. 154.
 22. « – ¡Tú abres las puertas de mi exilio interior. Por segunda vez. Primero me mataron al Duce, luego murió Franco... De jovencita iba siempre a la piazza Venezia para oír los discursos del Duce, que tenía un gancho formidable con las mujeres, y se contaba que sólo con mirarlás la preñaba. No quedan hombres así. Pero todo nos devuelve la razón. Berlusconi será el Kerenski de la inevitable revolución fascista y Europa no tardará en seguir el ejemplo de Italia. » *Roldán, ni vivo ni muerto*, 1994, p. 51sq.
 23. Cf. U. Eisenzweig, *Le Récit impossible. Forme et sens dans le roman policier*, 1986, p. 281-294.
 24. Cf. *El delantero centro fue asesinado al atardecer*, 1993, p. 48sq.

25. *Ibid.*, p. 82.
26. *Los mares del Sur*, 31987, p. 107.
27. Cf. M. Vázquez Montalbán, *Los alegres muchachos de Atzavara*, 1987/41989, p. 9-75, p. 231-287.
28. Cf. *El delantero centro fue asesinado al atardecer*, 81993, p. 81-83 où Vázquez Montalbán fait allusion au roman d'E. Mendoza, *La ciudad de los prodigios*, 1986.
29. Cf. *Los mares del Sur*, 31987, p. 60sq.
30. Cf. *El delantero centro fue asesinado al atardecer*, 81993, p. 59-63.
31. Cf. *El laberinto griego*, 1991, p. 10.
32. Cf. le motif de l'innocente créature, sa chienne Bleda (poule mouillée), dans *Los mares del Sur*, 31987, p. 156sq.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

1. TEXTES

- D'ORS, E. [1911]: *La Ben Plantada*, Barcelona.
- MARTÍN, A. [1988]: *Barcelona connection*, Barcelona, La Magrana.
- MENDOZA, E. [1975]: *La verdad sobre el caso Savolta*, Barcelona, Seix Barral;
- [1986]: *La ciudad de los prodigios*, Barcelona, Seix Barral.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. [1986]: *El pianista*, Barcelona, Seix Barral;
- [1987]: *Los alegres muchachos de Atzavara*, Barcelona, Seix Barral;
- [1990]: *Galíndez*, Barcelona, Seix Barral;
- [1992]: *Autobiografía del general Franco*, Barcelona, Planeta.

2. LITTÉRATURE

- AZÚA, F. de [1992]: «Era el Titànic o una planxa de surf?», *El País Extra: Barcelona ciutat literària*, 23.4, p. XXIV.
- BAKHTINE, M. [1984]: *Rabelais and his World*, Bloomington, Indiana University Press.
- DEBRAY, R. [1992]: *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard.
- DERRIDA, J. [1992]: «Génération d'une ville», *Lettre internationale*, 33, p. 23-27.
- EISENZWEIG, U. [1986]: *Le Récit impossible. Forme et sens dans le roman policier*, Paris, Christian Bourgois.
- LEPAGE, P. [1988]: «La Guerre n'est pas finie», *Le Monde des livres*, 7.10, p. 11 et 19sq.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. [1987]: *Barcelonas*, Barcelona, Empúries;
- [1987]: *Los demonios familiares de Franco*, Barcelona, Planeta.

LES ESPACES DE L'IDENTITÉ MÉTISSE

DANS L'AVANT-GARDE NICARAGUAYENNE

Traduit de l'espagnol par Asdrúbal Alfaro

FLORA OVARES

Quand nous parlons, dans notre titre, d'identité, nous incluons dans ce mot les relations du sujet avec l'autre, avec les autres et avec ce qui, apparemment, est en dehors du sujet; nous nous référons à une conception de l'espace, du temps et des divers acteurs de la *saga* propre à chaque pays ou région.

La première partie de notre texte parle précisément de la manière particulière dont la poésie du *Mouvement d'avant-garde nicaraguayen*¹ conçoit l'identité métisse, surtout en ce qui concerne le registre spatial. Mais, au-delà de la manière dont cette poésie met en rapport espace et identité pour concevoir un cadre où cette identification peut avoir lieu, nous étudierons la manière dont elle se constitue en espace pour observer le monde et pour proférer la parole poétique.

Face aux centres de pouvoir et de prestige à l'égard desquels elle est consciente de sa marginalité, et étant donné le besoin qu'elle ressent de se définir, il lui est nécessaire de construire un centre poétique qui établisse des relations diversifiées avec les espaces culturels et géographiques où elle a lieu. On l'a souvent dit: dans la littérature hispano-américaine, la certitude d'appartenir à la périphérie et le sentiment d'«excentricité» facilitent l'incorporation et le syncrétisme de nombreux éléments de l'héritage culturel occidental.

Cet effort d'assimilation créatrice, auquel nous faisons allusion quand nous définissons le pays comme espace géographique et culturel en mutation et de synthèse, guide le travail des *vanguardistas*. La poésie utilise ce processus, tout d'abord en absorbant de manière critique le discours littéraire antérieur et, ensuite, en procédant à la mise en place d'un centre d'observation et de nomination du monde, travail parfois sapé par la pluralité des influences et des visions qui jouent dans le poème. Cette visée provient du besoin de fonder une littérature nationale qui s'appuie sur ce qui est proprement nicaraguayen et elle s'associe à un travail de récupération de la poésie populaire et du folklore que tentent simultanément les *vanguardistas*.

C'est ainsi que la pratique littéraire prend position dans les oppositions traditionnelles, comme celles de la poésie de la ville et de la poésie de la campagne et, plus profondément, du national et de l'universel.

ESPACES CONNUS

Les poèmes et les essais de *vanguardistas* conçoivent le métissage comme le point de convergence de différentes temporalités et de visions du monde. Par exemple, le recours au passé centro-américain permet d'intégrer l'habitant précolombien. De cette manière, ainsi que l'explique dans ses essais Pablo Antonio Cuadra, il se produit «un misterio cultural» (*un mystère culturel*) puisque l'apport autochtone est un défi qui doit être déchiffré: «La civilización Maya... es una Atenas muda» (*La Civilisation Maya... est une Athènes muette*) qui arrive au présent «en una forma silenciosa y casi onírica cuya palabra hay que inventar»² (*silencieusement et de manière presque onirique et dont il faut inventer la parole*). Dans ces essais, l'indigène appartient au passé, à la période préhispanique, c'est «un indio que se lleva dentro» (*un indigène qu'on porte en soi*) et qui ne vit plus dans le temps présent de l'essayiste. C'est ainsi que le retour au passé aborigène permet la compréhension du temps actuel.

Le rapprochement de deux temporalités différentes qui fondent l'identité métisse va de pair avec la conception de la littérature comme un espace. Ainsi, dans la «Oda a Rubén Darío» (*Ode à Rubén Darío*) de Coronel Urtecho, le jeune poète s'introduit de manière irrévérencieuse dans le jardin moderniste:

[...] Nada de eso
(mármol bajo el azul) en tus jardines
– donde antes de morir rezaste al cabo –
donde yo me paseo con mi novia
y soy irrespetuoso con los cisnes.
[...] (*Rien de tout cela
[marbre sous l'azur] dans tes jardins
– où avant de mourir tu priais enfin –
là où je me promène avec ma fiancée
et suis irrespectueux des cygnes.*)

Quant à Pablo Antonio Cuadra, il fait allusion dans ses textes à l'interrelation entre l'ancienne et la nouvelle esthétique en utilisant une métaphore spatiale: «Y aunque amábamos su palacio, volvíamos de él a nuestras aldeas»³ (*et bien que nous aimions son palais, nous retournions toujours à nos villages*).

Déjà dans la «Oda a Rubén Darío», on peut voir comment la dichotomie idéologique entre ce qui est indigène et ce qui est étranger – base de la recherche sur l'identité – se manifeste par l'opposition spatio-culturelle entre l'Europe et l'Amérique. Beaucoup de poèmes des *vanguardistas* non seulement font allusion explicite à des sites nicaraguayens, mais tentent aussi d'établir un espace par référence à des éléments culturels également identifiables au Nicaragua. Ainsi, par exemple, Pablo Antonio Cuadra dédie son livre, *Cantos de Cifar y del Mar Dulce*, au «padre lago de los nicaragüenses» (*lac père des Nicaraguayens*). Dans «Invitación a Miriam» (*Invitation à Miriam*), de Luis Alberto Cabrales, le jardin des amants devient une espèce de *locus amœnus* peuplé d'éléments propres à l'environnement tropical. Et un village lacustre se dessine dans le poème «San Carlos», de Coronel Urtecho (*Pol-a d'ananta katanta paranta*, 1970). (*Voir le poème en version intégrale en annexe 1.*)

Dans ce poème pourtant, le lecteur reprend contact avec une vision cosmopolite, éloignée de toute description «costumbrista», d'un paysage local. Cet effet provient, en grande partie, du traitement particulier que reçoit l'espace dans le texte. L'importance de la dimension spatiale est soulignée par la description abondante, l'emploi de constructions nominales, d'appositions et de phrases adjectivales qui développent le sens initial d'un substantif, l'absence de verbes – qui indiqueraient le mouvement –, les énumérations et l'utilisation de nombreuses comparaisons. Déjà, dans les premiers vers, la disposition typographique donne une image, si l'on peut dire, de la dimension sémantique et de la structure descriptive du texte:

Esquina
del lago y del río.
(Coin
du lac et du fleuve.)

Les deux vers qui suivent continuent sur cette lancée de la construction de l'espace:

Casas en zancos
trepando la colina como cabros.

*(Maisons sur des échasses
qui montent la colline comme des chèvres)*

Tout se passe comme si le regard parcourait l'espace de bas en haut: de l'eau et des maisons, jusqu'à la colline. L'opposition suggérée entre le haut et le bas est cependant nuancée par une comparaison: les maisons sont présentées comme des chèvres ou autres animaux de la montagne, le bas est comme le haut. L'allusion à l'eau et au fleuve – renseignement objectif sur l'état de la ville portuaire de San Carlos – renvoie ainsi au miroir, à un mirage aquatique, un monde qui se reflète et un monde reflété qui se confondent ou se relie dans la perception du spectateur. Cette image est renforcée dans les vers suivants:

San Carlos
Puerto más puerto que los puertos de mar
Asomado a sus aguas como la tripulación de un barco.
*(San Carlos
Port plus port que ceux de la mer
qui se mire dans ses eaux comme l'équipage d'un bateau)*

La comparaison comme on le voit fait allusion à l'illusion et au mirage, le port est comme l'équipage d'un bateau, ce qui est immobile se confond avec ce qui se déplace, les objets se transforment en personnes. Ainsi, les limites spatiales ne seront pas les seules qui tendent à s'effacer; les frontières entre l'humain, l'animal et l'inanimé s'estompent aussi:

En cada estanco hay un fonógrafo desgañado
Una chica de cuerpo barato
Y un chancho.
*(Dans chaque bistrot il y a un phonographe à tue-tête
Une fille avec un corps à bon marché
Et un cochon.)*

Les mondes se rapprochent et cette proximité est étayée par la réitération de certains phonèmes et par la construction syntaxique du vers⁴. L'importance qu'y prend la description est mise en évidence dans le vers «Yo me tomo un retrato» (*Je me fais faire un portrait*). Cet aveu souligne la visée apparente d'une

description objective, qui détermine clairement les limites spatiales et qui reproduit, sans les mélanger, les différents êtres et objets tels qu'ils sont perçus par l'objectif d'un appareil. Cependant, comme on l'a déjà vu, ce mot de «portrait» qu'utilise le poème est trompeur: le titre du poème annonce la description photographique d'un lieu – la description objective du port de San Carlos –, mais la personne qui parle nous fait voir que le «estallido de magnesio de los rayos» (*l'éclat de magnésium des rayons*) sert à faire le portrait du photographe lui-même, qui est à la fois le sujet et l'objet, celui qui représente et celui qui est représenté.

La simple description du port de San Carlos manifeste ainsi le souci commun de l'art contemporain: la recherche de l'essence de la réalité au-delà des apparences – cette réalité qui réside dans l'œil qui regarde plutôt que dans ce qui est regardé.

Effectivement, la description s'est décentrée lentement de l'extérieur, le port avec ses maisons, ses lumières et ses gens, vers un lieu plus intime, la voix qui profère ce monde. La dernière strophe termine ce mouvement vers ce qui est le plus profond:

Bajo mi capote ahulado	<i>(Sous ma capote cirée)</i>
Palpitando	<i>Palpitant</i>
Aspirando	<i>Aspirant</i>
Expirando	<i>Expirant</i>
Mi corazón	<i>Mon cœur</i>
Como un pescado	<i>Comme un poisson</i>
Vivo.	<i>Vivant [Je vis].)</i>

Nous retrouvons ici encore la proximité entre le monde animal et le monde humain, rehaussée aussi par la comparaison, la rime et le rythme des gérondifs. Par ailleurs, la construction des vers empêche de savoir si le dernier mot est un verbe à la première personne – «je vis» – ou un adjectif se rapportant à «poisson» et, indirectement, à «cœur», car l'indétermination sémantique pose un autre problème d'interprétation: est-ce le cœur ou l'animal qui palpite, aspire et expire? Aspirer signifie aussi désirer et expirer c'est mourir; l'équivalence phonétique, rythmique et syntaxique entre «aspirant» et «expirant»

met davantage en évidence le contraste de sens entre les deux mots.

Ainsi, subrepticement, le temps glisse dans le poème: le battement du cœur, qui désire et meurt et reste en vie, marque les secondes qui passent. Celui qui parle, en faisant le portrait de San Carlos, tente de rendre éternels un lieu et un moment qui lui permettent de ressentir en lui-même le battement de la vie.

Mais passons à un autre poème, celui-ci d'Alberto Ordóñez Argüello, le «Soneto de la blindada cierva que tenía cara de manzana» (*Sonnet de la biche portant une armure qui semblait une pomme*), qui faisait initialement partie d'une série intitulée «Ballet de Sylvania», dans *Poemas para amar a América* (1952). (Voir le poème en version intégrale en annexe II.) Les cinq mouvements qui composent ce «ballet» visent à mettre en valeur la liberté et la sauvagerie de la biche, entraînée par une indomptable inquiétude à parcourir toute la vaste et inexplorée géographie américaine.

Quand il paraît plus tard dans *Amor en tierra y mar* (1964), le poème se situe dans un contexte de lyrisme amoureux qui oblitère cette relation entre la biche et la géographie américaine. Toutes les symboliques associées à Diane y apparaissent dorénavant au premier plan. Y apparaissent également les motifs de la chasse d'amour, présents dans la tradition populaire et la littérature mystique: la chasseresse heureuse va devenir la victime, biche farouche et biche blessée par les flèches de l'amour. En outre, la biche elle-même rappelle la belle biche blanche de Diane qui, d'après la légende, porte au cou le nom de son maître et que Pétrarque évoque dans son sonnet «Alegoría».

De la relation évoquée ici avec la lune provient l'identification entre la bien-aimée et la barque: «mi lirio varonil pasa rayando / la proa de tu pecho estremecido» (*Mon lis viril touche / la proue de ta poitrine frémissante*). Cette barque sillonne les cieux, image poétique qui embrasse le vol avec le vaisseau et suggère l'idée du bonheur associé au bercement, le bonheur du voyage aérien⁵. Dans ce cas, cependant, l'image céleste est accompagnée comme on le voit d'un contenu érotique très explicite.

En dévoilant ainsi le processus de la conquête amoureuse, le texte suggère le mouvement d'attraction réciproque entre les amants: le premier contact par le regard («dos tórtolas me vuelan si me miras»; *deux tourterelles me survolent si tu me regardes*), l'appel de celui qui parle («con ímpetu de trigo y de campana»; *avec l'impétuosité du blé et de la cloche*) sont autant de tentatives de rapprochement qui annoncent la future rencontre. La métaphore qui identifie les yeux et les tourterelles évoque – de même que la métaphore du chasseur et de la proie, celle de la biche blessée – le *Cántico Espiritual* de saint Jean de la Croix, poème dans lequel les regards jaillissent de la fontaine cristalline où la colombe se pose.

La lecture de ce poème permet de résoudre un autre problème, celui de la dichotomie *poésie de la campagne/poésie de la ville*: dans l'imaginaire axé sur les espaces nationaux ou continentaux, cette dichotomie n'a plus d'importance. D'un côté, en effet, si l'on modifie le contexte dans lequel il est présenté, l'intérêt du poème ne réside plus dans la présentation qu'il fait de la géographie du Nouveau monde; d'un autre côté, chaque élément du poème, élaborant des motifs littéraires anciens, n'a aucune intention référentielle ou de reproduction d'un espace extérieur.

Un autre exemple d'un paysage ressenti comme national et construit à partir de la littérature apparaît dans «Felices los que nunca...» (*Heureux ceux qui jamais...*) de Luis Alberto Cabrales (*Opera Parva*, 1961). (Voir le poème en version intégrale en annexe III.) Dans ce poème, comme le constate la critique⁶, la description de la campagne et du village natal présente le monde comme immobile, sans changements, statique, toujours identique à lui-même. C'est un espace décrit comme un paysage pictural, où le temps ne coule pas, tous les éléments vivants étant figés comme des objets minéraux.

La présence dans le texte d'une structuration binaire, qui oppose l'*ici* (le terroir) et le *là-bas* (l'étranger), donne l'impression d'un monde idyllique, un petit monde limité et autosuffisant, qui réduit l'existence aux réalités fondamentales, celles de la vie agricole et de la vie familiale.

Le poème évoque ainsi l'idée de l'Arcadie, élaborée jadis par Virgile et Théocrite grâce à des notations précises tirées de la vie du terroir, les travaux et les jours simples et faciles, en opposition aux fracas de l'histoire.

Des variations sur le *beatus ille* et sur l'idée de la vie perçue comme cycle, sur l'intemporalité et sur l'harmonie entre l'être humain et la nature, constituent aussi le thème fondamental du sonnet de José Coronel Urtecho «Vida del poeta en el campo»⁷ (*Vie du poète à la campagne* [*Pol-a d'ananta katanta paranta*]). (Voir le poème en version intégrale en annexe IV.) Ce texte représente la vie comme l'écoulement d'une seule journée. Dans le poème, trois moments déterminés scandent celle-ci : le petit déjeuner, le déjeuner, le dîner. À mesure que le jour avance, les gestes posés par le poète prennent un caractère de plus en plus sédentaire, jusqu'au dénouement – un rêve, qui fait manifestement allusion à la mort. De même que le poème de Cabrales, ce texte accorde lui aussi une valeur positive aux événements de la vie de la campagne, décrite comme la vie où les différentes tâches, aussi bien ordinaires que spirituelles ou intellectuelles, se réalisent harmonieusement. Cette harmonie peut être vue comme une recherche d'équilibre, qui se manifeste à plusieurs niveaux du poème et qui est atteinte en organisant l'espace textuel autour d'un centre, c'est-à-dire autour du poète.

Je signalerai enfin le poème de Luis Alberto Cabrales «Invitación a Miriam» (*Opera Parva*), où l'appel amoureux est articulé autour du thème de la nuit, conçue comme un espace accueillant à l'intérieur duquel s'en trouve un autre, le lit. Le poème évoque des animaux et des éléments associés à l'environnement nicaraguayen : «caballitos de San Vicente» (libellules), «mariposas» (papillons) et l'alternance de deux saisons. Il décrit aussi un petit jardin, sans pittoresque particulier, mais qui possède ce qui est nécessaire pour en faire un cadre amoureux : l'eau et le chant des oiseaux. Il s'agit d'un jardin d'origine purement littéraire dont les éléments proviennent de la tradition la plus antique.

ESPACES ET FILIATIONS

Dans «Autosoneto» de Pablo Antonio Cuadra (*Poemas con un crepúsculo auestas*, 1949), le souci de l'identité se pose dès le début du texte, en rapport avec le problème que pose l'écriture d'un poème qui vise à faire son propre autoportrait. (Voir le poème en version intégrale en annexe V.) L'identité du sujet parlant en tant que poète se construit dans un mouvement oscillant entre la dispersion et l'unité, mouvement perceptible à tous les niveaux et à tous les moments du poème. L'homme-poète y surgit comme un centre constitué par des forces diverses et opposées, tendues autour de lui. Déjà le titre – «Autosoneto» – est susceptible d'une lecture à la fois multiple et unitaire ; ce mot unique renvoie à la fois à celui qui parle, à la fois à la littérature elle-même et à la fois, enfin, à un art différent, la peinture.

Cette proximité avec la peinture peut aussi se lire dans la démarche poétique analytique, qui décompose et ne fait qu'*a posteriori* la synthèse des traits essentiels de la représentation, procédé propre au cubisme auquel se soumet aussi l'écriture du poème.

La spatialisation du sujet se fonde sur la représentation de deux figures particulières, celle de l'ange et celle de l'oiseau :

Llaman poeta al hombre que he cumplido.

Llevo mundo en mis pies ultravagantes.

Un pájaro en mis venas. Y al oído

un ángel de consejos inquietantes.

(On appelle poète l'homme que j'ai accompli.

Je tiens le monde dans mes pieds errants.

Un oiseau dans mes veines. Et à l'oreille

un ange de conseils inquiétants.)

L'oiseau trace une horizontalité par son vol, tandis que l'ange, essentiellement un intermédiaire entre ce qui est terrestre et ce qui est céleste, se déplace verticalement. En traçant ces deux axes, le texte lyrique dessine un espace et se rapproche ainsi de la peinture.

Le souci de l'identité personnelle est ici en rapport avec la pratique littéraire et l'identité de l'homme ne se distingue pas de l'identité du poète. Les allusions

aux origines tout à la fois littéraire, biologique et historique s'entrecroisent dans les vers avec les éléments qui relèvent de la réalité personnelle : le biographique ne se distingue pas du littéraire :

Si Quijote, ¡llevadme a mi apellido!

De la Cuadra: cuestor de rocinantes.

(Voici Quichotte! portez-moi à mon nom!

De la Cuadra: quêteur de rosinantes.)

En référant ainsi à une filiation à la fois biologique et littéraire (dans ce cas, à la filiation que définit la tradition littéraire espagnole), le poème rencontre l'idée de la vie comme chemin :

y así tenga pretextos cabalgantes

mi interior caballero enloquecido.

(et aient ainsi des prétextes chevauchants

mes entrailles de chevalier affolé).

On trouve ici un élément qui fait allusion au motif du double, motif présent aussi bien dans la comparaison entre le Quichotte et le sujet que dans la comparaison, par elle-même double figure, d'Alonso Quijano.

Ce motif s'introduit alors dans les oppositions *intérieur/extérieur* et *raison/folie* ; la première de ces oppositions renforce la spatialisation du sujet, évidente dans les deux premiers vers que nous avons cités (le nom comme lieu) ; la seconde opposition en reprenant l'allusion à don Quichotte fait ressortir l'image du chemin et du chevalier. L'allusion à la folie et à la vie comme à un chemin accentue la référence à l'œuvre de Cervantès. Cela nous met en présence d'une opposition plus profonde encore, celle de la littérature et de la réalité.

La proximité rythmique entre « Quijote » et le nom « De la Cuadra » et entre les mots « mi nombre » et le mot « rocinantes » nous semble viser à effacer la différence entre la vie et la littérature. La création, conçue ici comme l'émergence du chevalier intérieur, suppose la préexistence d'autres textes littéraires pour exister : « y así tenga pretextos cabalgantes ». La littérature écrit le poète, le découvre, le produit. La littérature vient de la littérature.

Si, comme l'affirmaient les premiers vers du sonnet, on appelle poète l'homme que le poème crée (« llaman poeta al hombre que he cumplido »), à la fin, celui qui parle, maître de sa voix, peut s'adresser au poète par son nom : « Pablo Antonio, a tu cruz entrelazado / suba en flor tu cantar nicaragüense » (Pablo Antonio, à ta croix enlacé / monte en fleur ta chanson nicaraguayenne). La création de l'identité présuppose le dédoublement de celui qui parle, de telle sorte que celui qui parle s'adresse à lui-même. Par ailleurs, cette fin du poème implique l'apparition du moi tout entier devant soi-même ; le poète l'a créé, il en a tracé les contours avec des paroles et maintenant il le nomme, en le contemplant attaché à une croix fleurie, sur laquelle il meurt, mais avec la promesse de la résurrection, d'une germination qui fera en sorte qu'après avoir assimilé, hébergé le passé littéraire espagnol, le poète fera jaillir le chant national. Ce qui, sous le regard du lecteur, dans le poème, est arrivé à la feuille, arrive aussi au poème, à la chanson qui s'élance, dès l'hiver, la mort surmontée, vers le futur printanier du Nicaragua : « suba en flor tu cantar nicaragüense ».

LES TEXTES DESSINÉS

On peut illustrer le rattachement de l'héritage précolombien à l'identité métisse au moyen des procédés typiques de l'art d'avant-garde en recourant au recueil intitulé *El jaguar y la luna. Poemas para escribirse en cerámica* (1959).

Margarita Rojas y fait remarquer la présence d'une écriture visuelle qui marque implicitement l'intention du texte de dépasser les limites de la parole et d'engendrer une interaction spécifique entre ses éléments scripturaux et picturaux. Les liens tissés entre le dessin formé par le texte et son énoncé scriptural construisent l'espace du lecteur et cet espace est représenté graphiquement par le texte⁸.

Nous savons que, dans les textes produits par l'avant-garde, la disposition spatiale du texte poétique reproduit ou subvertit une représentation symbolique de l'espace socioculturel et idéologique. La disposition typographique du texte moderne entre en

rapport avec le référent spatial construit par le poème et avec le référent socio-historique présent dans les présupposés sémantiques et encyclopédiques du lecteur. Cette spatialisation du texte implique la proximité révolutionnaire des systèmes sémiotiques de structure spatiale et des systèmes sémiotiques de structure temporelle. La linéarité du discours, effacée sur le plan sémantique grâce à la multiplicité polysémique, s'efface aussi sur le plan visuel. Mais c'est surtout la prédominance du visuel qui conduit encore une fois au thème du métissage.

Le poème fait non seulement appel aux calligrammes avant-gardistes, mais aussi aux pictogrammes que forment les inscriptions sur les stèles ainsi qu'aux idéogrammes.

Dans «Jeroglífico en la pared de un templo maya» (*Hiéroglyphe sur le mur d'un temple maya*), poème de *El jaguar y la luna*, l'espace sert à instituer un centre, point ou microcosme, pierre-arbre-autel. (Voir le poème en version intégrale en annexe VI.) Ce lieu est à la fois le centre du temps historique et le centre de l'énonciation poétique. L'architecture du texte définit spatialement ce centre et le situe dans le mot «templos» (*temples*), qui se trouve environ au centre du texte. L'équivalence phonétique et rythmique entre «tiempo» et «templos» (*temps* et *temples*) met en évidence ce mouvement d'unification de l'espace et du temps en un même point. Cet espace renvoie aussi au temps du sujet parlant: l'ici de la lecture et du dire poétique en est aussi le maintenant. C'est pourquoi l'écriture, qui semble suggérer un déplacement dans le temps, est transformée, au moyen de l'emploi des verbes aller et venir, en un trajet dont le centre est l'ici et le maintenant de l'énonciation poétique:

En el glifo	(Dans le glyphe
del puro existir	de l'existence pure
mis signos	mes signes
vienen del olvido	viennent de l'oubli
y van a lo inefable	et vont à l'ineffable)

Au moyen des formes verbales, on établit un centre et simultanément suggère un déplacement, étant donné que le lieu d'où les vers sont énoncés est

celui qui détermine leur sens (aller d'ici ou venir jusqu'ici).

Ce déplacement, cependant, n'est pas seulement un déplacement spatial puisque le sens global des vers cités parle d'une action qui se réalise tout au long de la vie, c'est-à-dire tout au long du temps.

À partir du centre, on contemple l'anéantissement du temple par l'action du temps: «La blanca / esbelta / intacta / ruina» (*la blanche / svelte / intacte / ruine*) émerge «ahogada por el tiempo» (*noyée par le temps*). Ce que le regard maintenant contemple, fasciné, n'est qu'une illusion du temps: «ese verde fervor / que oculta templos / vacíos / y ciudades / dulcemente perdidas» (*cette verte ferveur / qui dérobe des temples / vides / et des villes / doucement perdues*). En réalité, le temple est anéanti par ce qui est naturel et non pas par ce qui est temporel: l'histoire s'arrête, se spatialise dans le temple en ruines. La colonne en ruines, bien que noyée par le temps, s'élève enveloppée par la nature et devient arbre. De même que dans la représentation théâtrale, le signifiant de l'écoulement temporel est l'espace et les objets qu'il contient, leur vieillissement, les ruines – figuration spatiale du passage du temps⁹.

Mais la colonne en ruines du texte est une colonne blanche, couleur qui, dans la cosmogonie maya, peut symboliser justement le centre. Selon Séjourné:

[...] la symbolique «teotihuacan» repose sur le concept des quatre éléments sauvés par un centre unificateur, et ce concept constitue le centre de la pensée nahuatl, ce qui a déterminé les expressions les plus importantes de cette pensée.¹⁰

Séjourné retrouve dans la Loi du Centre et dans la Croix de Quezalcoatl le symbolisme du chiffre cinq, chiffre défini comme celui du centre, zone contact entre le ciel et la terre. Dans la pensée nahuatl, le «quincunce» se rattache au cœur, lieu de rencontre des principes opposés. Le cinq représente l'alliance matière-esprit, le lieu de la réalité, le centre symbolique de la vie. D'autres chercheurs relient quant à eux le centre à d'autres couleurs, ainsi qu'à d'autres dieux, animaux et plantes. Ce qui est important chez tous, c'est pourtant l'idée d'un centre,

d'un axe qui traverse le plan terrestre à partir du ciel jusqu'à ce qu'on pourrait appeler l'«infra-monde», le monde souterrain.

Des données telles que celle de la persistance du passé dans le présent, celle de la relativité et celle de la proximité entre le temps et l'espace sont des traits de l'interprétation contemporaine du temps qui fonde l'art moderne. L'appel au métissage, en tant que synthèse des réalités les plus éloignées, aperçoit ces données dans l'art indigène. Dans cet art aussi, il y a convergence de deux temps de l'espace métis, celui de l'origine et celui du présent. Les dix-sept vers du texte dont nous parlons construisent le décor d'une cérémonie dont la durée textuelle est plus importante que celle des faits représentés. La proximité de l'énonciateur avec son origine indigène est perceptible par exemple dans le procédé qu'il utilise dans le texte pour poser la question de son identité :

¿Soy, acaso – como el Maya –
 la blanca
 esbelta
 intacta
 ruina
 ahogada por el tiempo?
 (Suis-je, par hasard – comme le Maya –
 la blanche
 svelte
 intacte
 ruine
 noyée par le temps?)

La métaphore, qui enchaîne deux référents – «soy acaso como el Maya» –, et la métonymie, qui réunit simultanément les deux – «la blanca, esbelta, intacta ruina» –, posent la question de l'identité. En même temps, la métaphore, en permettant la coexistence des deux éléments éloignés dans le temps – le moi et le maya –, crée un espace commun entre les deux et aboutit à cette spatialisation que nous étudions.

La disposition typographique des vers a comme conséquence, entre autres, la duplication du référent : les vers parlent du temple et simultanément imitent son apparence, c'est-à-dire que le temple se déploie

physiquement dans le poème. La présence de ce double référent, la prédominance de l'espace sur le temps et la forme dialoguée du poème obligent à faire appel au genre dramatique. L'espace du poème, actif et signifiant, fonctionne comme un espace scénique, comme un grand théâtre du monde, parce qu'il constitue à la fois un ensemble de signes et à la fois la représentation d'un espace idéologique qui place l'énonciateur au centre.

Dans ce poème, mais aussi dans d'autres où l'énonciateur se présente comme partie du monde lyrique, un centre se construit qui s'identifie au regard du moi lyrique qui est à sa source. Ce centre est aussi le lieu d'où émerge la voix. Puisqu'ils ont une même origine, la voix et le regard deviennent équivalents et le poème se transforme en objet visuel.

Le besoin idéologique de mettre en évidence un centre d'énonciation entre ici en contradiction avec l'orientation esthétique privilégiée par les avant-gardes, qui est de décentrer le point de vue et de permettre de multiples perspectives. La tendance à délimiter un espace d'émission de la voix poétique, et à construire ainsi un centre, répond au contraire à l'urgence qu'il y a à défendre une identité qui se considère soit comme menacée, soit comme non pleinement symbolisée.

Les essais et les manifestes des *vanguardistas* abordent ce besoin idéologique d'un autre point de vue. La «Ligera exposition y proclama de la anti-academia nicaragüense» (*Rapide exposition et manifeste de l'anti-académie nicaraguayenne*), signée par «José Coronel Urtecho et al.»¹¹, met en avant le couple *création/nationalisme*. En même temps, il résume le programme de l'avant-garde nicaraguayenne : la construction d'une littérature nationale qui soit le reflet des traditions ancestrales et qui approfondisse la rénovation totale de la langue héritée des pratiques littéraires modernes.

Un autre objectif revendiqué par ce nationalisme dans l'avant-garde est le dépassement de la dichotomie *national/étranger*, de sorte que la recherche des racines n'entre aucunement en contradiction avec l'ouverture à la culture universelle. La construction d'une

identité propre n'est possible qu'au moyen de la connaissance – et de l'acceptation – de l'Autre et non pas par sa négation.

Toutes ces affirmations présupposent que la prise de parole s'accompagne d'une claire conscience de délimiter un espace propre à partir duquel on peut connaître, reconnaître, juger et accepter son héritage culturel. Cet effort pour fonder un territoire qui soit sien est une tendance propre à la périphérie faisant tous ses efforts pour déplacer le centre du pouvoir afin de satisfaire un besoin toujours inassouvi de se construire une identité culturelle profondément désirée.

NOTES

1. Il s'agit d'un groupe de poètes et d'essayistes qui se font remarquer dans les lettres de ce pays entre 1931 et 1933. Le mouvement a son principal antécédent avec la publication dans le *Diario nicaragüense*, en 1927, de la «Oda a Rubén Darío» de José Coronel Urtecho, poème qui exprime le désir de se libérer du magistère du «bien-aimé ennemi». En 1931, le groupe commence à agir sous la direction de l'auteur de l'Ode. Luis Alberto Cabrales, José Román, Pablo Antonio Cuadra, Octavio Rocha, Joaquín Pasos, Luis Downing, Joaquín Zavala Urtecho, Manolo Cuadra y Alberto Ordóñez Argüello obéissent aux directives de la nouvelle esthétique. Ils ont publié plusieurs manifestes, des suppléments et des revues littéraires, comme *La Semana*, *Vanguardia*, *Criterio*, *La Reacción* y *Opera Buña*, hebdomadaire satyrique, artistique et littéraire paru à Managua en 1935. Cf. J.E. Arellano, *Entre la tradición y la modernidad. El Movimiento nicaragüense de vanguardia*, San José, Libro Libre, 1992. Nous les appellerons dorénavant les *vanguardistas*.
2. Pablo Antonio Cuadra, «Introducción a la literatura nicaragüense» (1980), *Aventura literaria del mestizaje y otros ensayos*, dans *Obras en prosa*, t. II, San José, Libro Libre, 1988, p. 39.
3. «Los poetas en la torre: memorias del movimiento de vanguardia» (1951), *Torres de Dios*, dans *Obras en prosa*, t. I, San José, Libro Libre, 1986, p. 167.
4. Par exemple, le rythme marque les substantifs «estanco» et «cuerpo», «chica» et «chancho» qui, en outre, ont des phonèmes identiques. «Un fonógrafo desgañitado», «una chica de cuerpo barato» et «Y un chancho» sont en fonction de complément d'objet direct de «hay». La rime consonantique crée la proximité entre «desgañitado» (adjectif appliqué à un objet), «barato» (rapporté à une personne) et «chancho».
5. G. Bachelard, *L'Air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Corti, 1943 (éd. espagnole: *El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 58).
6. Par la suite, un résumé de l'analyse de M. Rojas dans «Tratamiento del nivel espacial en la poesía de la vanguardia» (dans F. Ovaras et M. Rojas, *La dicotomía cosmopolitismo regionalismo en la literatura centroamericana*, Costa Rica, Universidad Nacional, p. 41-42).
7. Ces idées se fondent sur l'analyse de M. L. Jiménez, présentée dans le cadre du Séminaire de littérature hispano-américaine, Costa Rica, Universidad Nacional, 1994.

8. M. Rojas, *op. cit.*, p. 65.

9. A. Ubersfeld, *Lire le Théâtre*, Paris, Éd. Sociales, 1982 (éd. espagnole: *Semiótica teatral*, Murcia, Ediciones Cátedra, 1989, p. 155).

10. L. Séjourné [1973], citée par G. Alcalud, *El exotismo de las vanguardias artístico-literarias*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 308.

11. J. Coronel Urtecho et al., *El Diario Nicaragüense* (Granada), 17 avril 1931, reproduit dans J. Schwartz, *Las Vanguardias latino-americanas: textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 204-206.

ANNEXES

- I «San Carlos» (1931): Esquina/ del lago y del río. / Casas en zancos/ trepando la colina como cabros.// Hasta las bombillas eléctricas parecen huevos de lagarto/ Huele a tabaco, a pescado salado./ San Carlos./ Puerto más puerto que los puertos de mar/ Asomado a sus aguas como la tripulación de un barco./ En cada estanco hay un fonógrafo desgañitado./ Una chica de cuerpo barato./ Y un chancho./ Yo me tomo un retrato/ al estallido de magnesio de los rayos/ (Noche empapada. Frio de Río Frio)/ en el muelle de Gustavo U. Shiön, el chino./ Bajo mi capote ahulado/ Palpitando/ Aspirando/ Expirando/ Mi corazón/ Como un pescado/ Vivo.
- II «Soneto de la blindada cierva que tenía cara de manzana»: Arisca cierva, luna deslizante./ Cazadora feliz cuando suspiras./ Dos tórtolas me vuelan si me miras/ – de amor – bajo tu nieve sollozante.// Mi lirio varonil pasa rayando/ la proa de tu pecho estremecido./ Lunado torso y corazón de nido./ ya en Primavera te estarás brindando!./ Cierva con cara de manzana, te amo./ Con ímpetu de trigo y de campana/ mi corazón te lanza este reclamo.// Mas si de alba y rocío estás blindada./ yo no sé por qué flecha, en qué mañana/ muriendo cierva nacerás amada.
- III «Felices los que nunca» (1959): Felices los que nunca dejaron su poblado, / los que no abandonaron el doméstico alero./ ni probaron comida en mesa de exilado, / ni jamás se acostaron en un lecho extranjero.// Vivieron con los suyos, los suyos a su lado / en progenie crecieron, en honrado dinero, / en limpios menesteres y en tareas de arado./ presidiendo sus días el último lucero. // Animales y gente en faena conjuntos./ en unión cotidiana vivientes y difuntos; / ¡las rondas de la villa sobre tierra sagrada! // Y los antepasados en su lecho postrero/ oyendo eternamente el balido lechero / y el canto de sus gallos entre la madrugada.
- IV «Vida del poeta en el campo»: Despertar con el gallo y ver la aurora./ rezar una oración, leer a un poeta./ irá al río y tirar una zarceta/ que pase el desayuno sin demora.// Sentarse luego en una mecedora/ a pensar una nueva noveleta, / y mientras pasa la mañana quieta/ ver que se acerca de almorzar la hora. // Hacer la siesta, husmear en la alacena./ dar una vuelta y esperar la cena./ leer enseguida un libro entretenido.// Y cuando el sueño plácido te llama./ ir a acostarse en la mullida cama./ cerrar los ojos y quedar dormido.
- V «Autosoneto» (1938): Lllaman poeta al hombre que he cumplido./ Llevo mundo en mis pies ultravagantes./ Un pájaro en mis venas. Y al oído/ un ángel de consejos inquietantes.// Si Quijote, ¡llevádme a mi apellido! / – De la Cuadra – : cuestor de rocinantes./ y así tenga pretextos cabalgantes/ mi interior caballero enloquecido.// Soy lo sido. Por hombre, verdadero. / Soñador, por poeta, y estrellero./ Por cristiano, de espigas coronado.// Y pues la muerte al fin todo lo vence./ Pablo Antonio, a tu cruz entrelazado/ suba en flor tu cantar nicaragüense.
- VI «Jeroglífico en la pared de un templo maya»: ¿Soy, acaso – como el Maya –/ la blanca/ esbelta/ intacta/ ruina/ ahogada por el tiempo/ o soy/ ese verde fervor/ que oculta templos/ vacíos/ y ciudades/ dulcemente perdidas? // En el glifo/ del puro existir/ mis signos/ vienen del olvido/ y van a lo inefable.

HORS DOSSIER

SUIVRE LES MOTS, SUIVRE LES FLOTS dans *Les Anges de Carpaccio*

JULIE PAQUIN

«Ils ne m'ont pas nommée. Est-ce clair? L'ai-je assez exprimé? Je veux un nom»¹. Cet énoncé résonne comme une injonction, comme un appel visant à recouvrir un manque. Il met en scène un sujet en souffrance de nom, dévoilant ainsi le site de son arrachement, le lieu de sa disparition. Qu'y a-t-il dans un nom, pour qu'un sujet en revendique aussi vivement la possession, et comment le faire advenir, sinon en procédant à son invention. La nomination contribue, d'une certaine façon, à donner un sens à la place dérobée du sujet, et c'est ce que l'écriture ne cesse de faire... ou de ne pas faire. Car «un nom nomme toujours autre chose que lui-même, [...] il nomme toujours un autre nom»². À l'appel lancé ne peut donc répondre qu'une chaîne de nomination infinie, à l'image de deux miroirs parallèles, projetant autant de reflets du nom.

Suivre le parcours du sujet présenté dans *Les Anges de Carpaccio*³ de Dominique Charmelot, c'est entrer dans un tel enchaînement en miroir. En effet, ce recueil s'inscrit, pour le lecteur, en point de fuite, en objet insaisissable puisqu'il met en place un jeu de réflexion à l'infini. Se dérobant et s'échappant au moment même où on croit enfin pouvoir le saisir, ce

recueil constitue, comme le dit si bien son auteure Dominique Charmelot, un «point inexistant», par lequel «tout existe» (122). Cette image vaut aussi pour décrire la place même de l'écrivaine, poète pour le moins inconnue, et occupant de ce fait la position d'un point invisible sur la scène littéraire⁴. Née en France en 1953, elle ne vit, n'existe, depuis son enfance, que pour l'écriture, son «amant total» (214). C'est à partir de ses lettres adressées au psychanalyste Roger Gentis et regroupées sous le titre *Lettres à mon homme inventé*, qu'il est possible de retracer ces quelques informations au sujet de l'auteure. Malgré ces fragments d'histoire dispersés dans la diégèse, Dominique Charmelot demeure cependant toujours effacée, manquante, en quelque sorte innommée. L'entreprise du sujet de l'écriture peut dès lors s'inscrire dans l'optique d'une construction du nom.

Cette quête étant vouée à un éternel recommencement, elle suscite l'angoisse, à un point tel qu'on pourrait parler, dans *Les Anges de Carpaccio*, d'une écriture du vertige. Le texte se présente en effet sous la forme d'une «ramification arachnéenne» (122), par laquelle se produit l'éclatement du sens dans toutes les directions. L'impression de fragmentation qui s'en

dégage engendre la déroute du lecteur, qui oscille d'une image à l'autre, d'un mot à l'autre :

Maisons nées du seul imaginaire. Parois transparentes où s'écoulent des ombres. Terrasse en escalier produisant des jardins biscornus. Minarets célestes gardant du voisinage de la lune des couleurs masquées, brunes et d'or liquide. (26)

À travers ces suites d'éléments hétérogènes, évoquant le discours de libre association, se déploient toutefois des «ramifications» de termes qui se répètent, se renvoient, et à partir desquelles il est possible de retisser des réseaux de sens⁵.

C'est ainsi que se révèlent les figures du double et du miroir, qui viennent se nouer à la problématique de l'identité. De fait, *Les Anges de Carpaccio* mettent en scène une narratrice qui avance dans un univers où les miroirs, les vitres et les portes doubles se multiplient tout en se faisant écho. D'un tableau à l'autre ses yeux errent, voyagent, scrutent l'horizon, piégés entre «la suite pétrifiante des miroirs» (165), et «les panneaux miroirs des murs» (108). Chacun d'entre eux réfléchit incessamment un autre regard, pourtant identique : «Et sur le tain du leurre, sur le miroir magique,

je vois mon double» (114). Cette constante confrontation avec le visage de l'autre entraîne la narratrice dans une course effrénée à travers ce labyrinthe de miroirs, afin de tenter de fuir ce qui la conduit à sa propre perte: «Les miroirs que je fuyais, sachant n'y trouver que l'Autre...» (163). Il s'agira donc de plonger au cœur de cette mosaïque d'images, pour s'attarder à l'effet à la fois structurant et vertigineux du miroir. C'est en suivant le flot des mots à travers les jeux incessants de renversement et de réverbération, qu'il devient possible de découvrir les chaînes associatives permettant de mettre en évidence l'enchaînement en miroir des figures et des signifiants, et de voir comment cette structure s'articule au parcours d'un sujet en quête de nom.

TABLEAUX POUR UN AUTRE MONDE

L'organisation spéculaire se manifeste d'abord par l'articulation⁶ même des textes que je qualifierai, avec Johanne Prud'homme⁷, de tableaux en référence au titre de l'ouvrage, évoquant le peintre Carpaccio, et au style très descriptif de Charmelot. Le recueil se divise en deux sections: la première est formée de sept tableaux (I LE TRAIN, II MÉMOIRES D'UN CHEVAL, III LES ANGES DE CARPACCIO, IV RENVERSEMENT, V LE RÊVE DE CHRISTOPHE COLOMB, VI FRANÇOISE MODIGLIANI, VII FRANÇOISE MODIGLIANI DÉJEUNE AU ROYAUME DES CIEUX), et constitue la majeure partie de l'ouvrage; la seconde, marquée par l'utilisation de l'italique⁸, contient un seul tableau qui a pour titre MAQUETTE. Dans les trois premiers textes, le lecteur suit le voyage de la narratrice. Le tableau suivant, intitulé judicieusement RENVERSEMENT,

opère justement un «renversement» de point de vue de telle sorte qu'après lui la narratrice reste dans l'ombre, et c'est davantage sous le regard de son double, Françoise Modigliani, que l'histoire est racontée. Finalement, le tableau MAQUETTE consiste essentiellement en une réflexion sur le processus créateur et renvoie, par un jeu de reflets, à l'ensemble du recueil.

Cet effet de réverbération se trouve démultiplié par la construction même des *Anges de Carpaccio* élaborée selon un système de correspondances présentant une remarquable symétrie, et mettant en place des tableaux et des épisodes qui se réfléchissent comme un reflet livré par un miroir. Le redoublement se structure de part et d'autre du tableau RENVERSEMENT, de telle sorte que la partie formée des tableaux V, VI et VII fait écho à celle constituée des tableaux I, II et III. Il en résulte une architecture particulière évoquant une véritable *structure en miroir*⁹.

Ainsi de multiples effets de résonance se dessinent à travers le recueil. Dès le premier tableau, la narratrice s'identifie à la passagère anonyme du train: «La dormante qui me fait face c'est moi» (24). À la suite de RENVERSEMENT, un épisode similaire apparaît au cours duquel elle s'identifie cette fois à Françoise Modigliani: «Lorsque je me regarde, c'est toujours elle que je vois, Françoise Modigliani» (146). Le rapprochement de ces deux scènes permet de mettre en évidence un jeu de miroir entre la passagère du train et Françoise Modigliani, effet d'autant plus accentué que la seconde scène traite précisément du reflet spéculaire. La fonction de cet épisode se manifeste alors plus clairement: il révèle l'existence d'une séquence

obsessionnelle, celle de l'éternel retour du même, de la reduplication incessante des images, au fondement de la structuration du recueil.

Les redoublements se poursuivent, cette fois entre les tableaux II (MÉMOIRES D'UN CHEVAL) et VI (FRANÇOISE MODIGLIANI), par l'intermédiaire d'une scène sur une terrasse, qui se répète elle aussi de part et d'autre du tableau RENVERSEMENT. D'un côté la narratrice, «assise devant une limonade au café du Nord» (50), regarde la foule, tandis que de l'autre, Françoise, assise à la terrasse du Grand-Hôtel, «regarde l'imperceptible balancement des lignes» et «contemple la douce oscillation des images» (170). Cet effet d'écho, suraffirmé par l'idée même du balancement, marque aussi la présence de deux registres. Dans MÉMOIRES D'UN CHEVAL, la narratrice observe une réalité concrète:

Visages. Raptus courts. Visages des passants. Émerveillement pour cette femme aux épaules maigres et dont les cheveux tombent, lourds. (50)

Cependant lorsque la scène se répète, le personnage bascule cette fois dans un univers onirique, ce qui engendre un changement de ton:

Elle s'embarque en elle-même. Le bateau fantastique l'emporte. Le ciel et la mer sont deux paupières. / Je vivrai mille ans. / Sur le mur de l'imaginaire, il suffit d'un point pour que tout existe. (170)

Cette répétition d'une même scène dans deux registres différents suggère la présence d'une vacillation des limites entre le rêve et la réalité.

Dans les tableaux III (LES ANGES DE CARPACCIO) et VII (FRANÇOISE MODIGLIANI DÉJEUNE AU ROYAUME

DES CIEUX), la description du festin d'anniversaire de la narratrice n'est pas sans évoquer celle du déjeuner de Françoise au Royaume des Cieux. À un autre niveau, elle s'associe à la création d'un rapport antithétique terre/ciel, le festin se déroulant d'un côté dans la «salle à manger des repas familiaux» (59), et de l'autre dans «la salle à manger du paradis» (188). Deux registres sont à nouveau perceptibles, l'un appartenant à une réalité concrète dans la fiction, et l'autre à un lieu irréel, inventé, qui relève cette fois d'une fiction dans la fiction. Cet effet de double, provoqué par la répétition d'un même lieu, se confirme par la réitération d'un segment de phrase du tableau III dans le tableau VII: «J'ai avalé l'univers» (59) / «Françoise dévore le monde» (190).

Ce fonctionnement en miroir se répercute également dans le dernier tableau, intitulé MAQUETTE, et qui s'apparente, comme son nom l'indique, à une réplique du recueil à l'échelle miniature. Dès l'incipit, le rapport à la spécularité est effectivement esquissé:

Les visages issus de cette connivence fugitive entre le papier, ma main, se renvoyaient dans les échos d'une invention jamais atteinte [...] Fatalement, je me suivais du regard. (209)

Ce texte peut de ce fait être considéré comme le miroir de l'œuvre, son caractère particulier étant exhibé par l'utilisation de l'italique.

Le quatrième tableau, nommé RENVERSEMENT, constitue le pivot, le point d'ancrage permettant la bascule d'un côté à l'autre. À l'instar du miroir, ce tableau engendre, en plus du redoublement, une inversion de

l'image qui se traduit dans le recueil par un renversement de point de vue, par lequel le regard se déplace de la narratrice vers son double, Françoise Modigliani. Situé au sommet de la création, il se présente comme un point de jonction autour duquel se prépare l'effroyable chute de la narratrice dans l'autre monde du miroir: «Montée jusqu'à l'optimum – CHUTE. Entre les deux: renversement» (117).

FRONTIÈRES DU RENVERSEMENT

Si chaque tableau renvoie à un autre tableau, ces jeux de reflets insistent et s'insèrent également à d'autres niveaux dans le texte, à l'intérieur duquel l'espace se renverse:

J'étais sur le port, dans une ville inverse qui dore le cœur des eaux. J'étais sur le port et j'étais en tous lieux, toutes vies que la mort amenuise. (136)

Chaque lieu se double ainsi d'un autre lieu, inversé et séparé par une frontière, qui joue le rôle de miroir.

Avant le tableau RENVERSEMENT, l'eau apparaît comme l'unique lieu de bascule où se dessine l'inversion, comme la frontière entre la réalité et un «autre monde»:

Cette étendue aqueuse contenait, sous une surface calme et transparente, des clefs multiples, des robes, des cailloux, (10)

Renversement. La ville est au fond du fleuve. (26)

Ces quelques allusions à un espace structuré en miroir, combinées à la récurrence des termes «renversement», «bascule», «envers», sont autant d'indices qui permettent d'anticiper une transformation de l'espace survenant dans la seconde partie de l'ouvrage.

C'est pourquoi la neige, les vitres,

le parquet et les nuages se transforment alors en immenses surfaces réfléchissantes, laissant apparaître sous l'eau «Venise, [la] ville inverse» (153), sous le parquet une «Françoise inverse» (167) et «un banquet inverse» (172), de même que des villes se dessinant «à l'envers des nuages» (208). Cette construction en miroir se confirme par la réitération d'une phrase du tableau RENVERSEMENT dans le tableau MAQUETTE, avec une altération dans l'enchaînement des mots:

Je suis restée longtemps inerte et j'ai pensé que le vrai ciel c'était la terre, que la vraie terre c'était le ciel (132)
Et je sus que la vraie terre, c'était le ciel, et le vrai ciel, la terre. (216)

Il reste que la multiplication des frontières dans la deuxième partie du recueil constitue peut-être l'indice d'une perturbation. Cette prolifération s'interprète en effet comme une tentative de fixer en vain des limites, qui s'estompent et s'effacent toujours davantage, rendant la traversée du miroir inévitable:

La vitre de la fenêtre ne fut plus que l'ultime séparation entre le réel et le songe, (159)

La neige déjà foulée s'amincissait. Elle n'était qu'une paroi horizontale entre le monde de dessus et celui de dessous. De plus en plus mince. (160)

Cette abolition des frontières fait que la réalité se trouve oblitérée au profit de l'image spécularisée, de telle sorte qu'à la suite du tableau RENVERSEMENT, la narratrice semble se diriger vers un lieu fantasmagique: «Partons en voyage! Vers des pays imaginaires et plus vrais – ô plus vrais – que les autres!» (140).

Cela étant, le miroir ouvre l'espace

sur une autre scène, cette traversée se confirmant par le double sens attribué au mot «renversement», qui peut signifier à la fois l'action de mettre à l'envers, de retourner, d'invertir, et le fait de renverser, de jeter bas, renvoyant dans ce dernier cas à une chute, à un écroulement. Dès l'incipit se manifeste cette double signification: «La nuit, les fenêtres s'ouvrent, les balcons se *renversent*¹⁰, les folles *tombent*» (111). Qui plus est, ce tableau contient deux occurrences du mot «CHUTE» en majuscules. De l'autre côté du miroir se déploie donc un décor étrange, renversé, appartenant à l'ordre de l'irreprésentable et de l'impossible, et vers lequel, dans la seconde partie de l'ouvrage, la narratrice est projetée, amorçant une descente, une chute vertigineuse dans l'abîme du même et de la ressemblance:

Nous descendions¹¹ l'escalier de la mer,
(155)

*Les chevaux galopent. Ils suivent
l'Étoile. Ils pénètrent le ventre argenté
de la mer.* (208)

LES MIROIRS DU NOM

Dans ce labyrinthe où tout se renverse, la narratrice des *Anges de Carpaccio* erre, dérive d'une glace à l'autre, d'un monde à l'autre, à la recherche de son identité, littéralement saisie, captée par le miroir: «Les parquets luisants mangent mon image. Les miroirs où je me perds, les lustres capturent mon image» (163). Du reflet surgit donc un point-trou, de l'ordre de l'invisibilité-vue, et confrontant la narratrice à sa propre disparition: «Malgré le crayon noir qui souligne mes sourcils, la glace resta muette» (53).

Le vertige que provoque ce rapt de

l'image est d'autant plus accentué que la narratrice se sent observée de partout par l'autre qui la découvre justement là où elle n'est rien: «mon œil me surveillait» (9). Dès lors, la présence quasi obsédante de l'œil à travers le recueil contribue à pointer incessamment l'inexistence du sujet, provoquant ainsi sa dépossession. Parfois le regard est lancé par des yeux démultipliés: «mille yeux naissaient de mon ventre, de ma tête, de tout mon corps» (35), «milliards d'œils ouverts sur la nuit» (124), «Le front de la nuit est plein d'œils!» (151), etc. À d'autres moments, l'œil prend des proportions démesurées, de telle sorte que le corps de la narratrice, de même que celui de son double deviennent «regard»: «Mon corps-regard embrasa les façades» (28), «Moi-regard» (75), «Dans ton visage, Françoise, il n'y a qu'œil» (146). Entre les «yeux énormes» (38) et les «yeux illimités» (90), entre les «gros yeux» (101) et les «yeux géants» (117), entre les «yeux immenses» (157), et les «yeux démesurés» (174), «sans bornes» (181) ou «extatiques» (200), la narratrice se cherche. L'univers créé par Dominique Charmelot se transmue en une véritable symphonie du regard.

Ces yeux s'infiltrant dans le tissu textuel apparaissent comme autant de miroirs de la narratrice. Cette analogie se manifeste dans le texte même, à l'intérieur duquel l'œil est parfois comparé à une surface réfléchissante renvoyant au sujet sa propre réplique:

*Tes yeux sont-ils merveilleux pour la
forme d'amande, l'éclat polaire des iris,
ou parce que là, tout au centre, je
suis?*(64)

*Ainsi, mon amour, c'est encore une
réplique de mes traits olympiens que
je guette et si je voyais, dans tes yeux,*

*autre chose, je briserais l'enchan-
tement.* (81)

Encerclée, captée par le regard de l'autre, la narratrice perd son nom, son identité: «À l'orée des pupilles je laisse mon nom. Grand sol de verre, œil-huître où je m'enfonce» (123). À l'instar du miroir, l'œil occupe donc aussi une place dessaisissante pour le sujet, de nouveau confronté à l'angoisse absolue du trou, qui confirme son manque à être.

Dès lors, il n'est pas étonnant de constater que la narratrice est anonyme, et que tout au long du recueil elle exprime cette blessure causée par le rapt du nom:

*Et moi, moi sans-nom, je ne pouvais
plus supporter le chaos de mon âge.* (43)

*Je suis assise en nulle histoire, aucun
nom. Je pars en voyage. Et nulle
histoire ne me retient; aucun nom où
me reconnaître.* (114)

Je suis l'Anonyme du siècle. (130)

Or, si son nom lui a été cruellement arraché, extirpé, il laisse encore des traces qui resurgissent et s'infiltrant à travers le style, la forme. Le nom «Charmelot» traverse en effet, de façon éclatée, les lignes du texte¹². Ces marques prennent la forme d'un jeu sur le nom qui se manifeste par la décomposition et la dissémination des sons et des syllabes du vocable «Charmelot» à travers les phrases du recueil. En témoignent les exemples suivants: «Je me *charme* de mon profil et de ma *peau* non ridée» (36), «*or chamarré* du flot» (39), «*Charmes* de l'occident» (98). Dérivant à travers les éclats de ce nom, l'écrivaine-narratrice ne fait que s'enfoncer toujours plus profondément dans le gouffre de la néantisation.

Ce démembrement du nom est mis en relation avec la mort du père: «Ne subsiste en moi que la douleur de t'avoir perdu, toi, l'Homme, l'Homme du Nom» (33). Lacan affirme de fait que la constitution du moi s'effectue à la fois par la voie spéculaire et par le signifiant du Nom-du-Père, qui doit être supporté par le discours de la mère¹³. Partant, la mort du père provoque, pour la narratrice, l'anéantissement du signifiant qui la nomme comme sujet. Le psychiatre, cet «homme inventé» (44), apparaît ensuite pour masquer le vide engendré par la perte du père: «J'abandonnai le père, le seul facteur du Temps, pour t'investir de ses charges» (44). Cependant, si le psychiatre se présente comme un substitut du père, c'est davantage à travers l'écriture que la narratrice tente de repérer et de récupérer ce nom tant cherché: «Être écrivain. Être folle. / Avoir ce nom tant cherché» (211). L'écriture devient ainsi une façon de libérer le nom, de noircir la feuille pour signifier la place dérobée du sujet, et pour nommer le lieu de sa disparition. C'est pourquoi il est possible de déceler, à travers la signature, le mouvement d'un sujet qui tente inlassablement de cristalliser l'éclatement de son identité. C'est ce qui explique la présence d'une organisation textuelle rigoureuse et, qui plus est, d'une *écriture en miroir*.

Les rapports de symétrie entre l'objet et son image, inversée par le miroir, se manifestent effectivement dans le texte sous la forme de marques scripturaires. D'abord, le vide engendré par la perte du nom se renverse et forme dans le texte un relief représenté par la prolifération des noms propres, autrement dit par tous ces «autres» derrière lesquels se dissimule la

narratrice. Cette pléthore de noms propres disséminés à travers les tableaux évoque près d'une centaine de personnages réels ou fictifs dans des domaines aussi diversifiés que l'histoire (Louis XV, Louis XIV, Catherine de Russie), la religion (Dieu, Marie-Madeleine, saint Paul), la littérature (Baudelaire, Bossuet, Proust), la musique (Chopin, Beethoven, Paganini), la peinture (Véronèse, Modigliani), etc. Comme pour compenser le manque de nom, la narratrice ne cesse de nommer tout ce qui l'entoure, faisant ainsi appel à des filiations imaginaires pour tenter de remplacer le signifiant mort. Il en résulte un réseau formant autant de miroirs du nom et qui, loin de combler le vide, ne contribue au contraire qu'à le souligner, à le cerner, à le circonscrire.

Ensuite, un deuxième effet de renversement se manifeste, cette fois par la présence d'une symétrie en miroir entre la narratrice, anonyme, et son double, nommée (Françoise Modigliani). Cette symétrie se structure de part et d'autre du tableau RENVERSEMENT, qui opère une inversion par laquelle «le je devient elle. Les lignes se noient. Le nom qui me fut donné glisse» (163). La présence d'un tel glissement des pronoms personnels est suggérée dans les tableaux LES ANGES DE CARPACCIO et RENVERSEMENT: «Je – c'est un glissement / Je – dallage brillant du petit matin» (96), «Le jeu du je dérive» (119). En suivant la chaîne signifiante formée par les pronoms, on repère effectivement un renversement du «je» au «elle» dans la seconde partie de l'ouvrage. Dans un tel contexte, il n'est pas étonnant de constater que le troisième tableau s'ouvre justement sur

la mort de la narratrice:

Ainsi, j'étais morte. La plus bête sait mourir, dit-on / Tiens! Orgueil? Humilité? Je n'en étais pas convaincue. / Bref, je n'en reviens pas d'être morte.
(101)

Ce cycle mort-naissance par lequel le «je» meurt pour mieux renaître sous la forme d'un autre soi, le double, est représenté par le passage des ténèbres à la lumière, inaugurant le second versant du recueil:

J'avais parcouru toutes peines; j'avais connu de périlleux couloirs – au terme des prisons, je parvenais à la lumière.
(139)

De cette manière, deux instances narratives distinctes se déploient de part et d'autre du tableau RENVERSEMENT. D'un côté il y a le récit de la narratrice à la première personne, et de l'autre un récit marqué par l'alternance entre le «je» et le «elle». Il s'ensuit un jeu du je, la narratrice dérivant sans cesse d'un autre à l'autre, d'un rôle à l'autre, d'un nom à l'autre.

«LES MOTS RÉSONNENT»

Si l'enchaînement en miroir produit de multiples effets de renversement, il s'observe aussi à travers la réverbération des signifiants. Dès la première occurrence, c'est la cadence engendrée par le galop du cheval qui est mise en scène:

Et je me découvrais avec un nouveau corps, nouveau rythme, dans quatre contacts du sol à mes sabots, n'ayant pour juger que cet œil flèche. Dos, reins donnés à la terre faisaient sonner jusqu'à mon cerveau le bruit, le bruit! (9)

L'écriture se déroule ensuite au rythme de ce galop effréné, entraînant le

lecteur à tourner fébrilement les pages, à dévorer de plus en plus vite les lettres, les mots, les paragraphes, le livre, comme en témoignent les quelques extraits suivants :

J'entends, j'entends le choc quadruple d'un galop! (148)

Le choc des sabots, plus vite, plus vite, se cloue au pur silence (151)

Les chevaux galopent, galopent, s'arrachent aux bras nocturnes, entrent dans la lumière! (202)

L'écho formé par les mots renvoie cette fois à la cadence du cheval, si bien que le « bruit du galop » devient une métaphore du « bruit des syllabes ».

En plus de répéter les mots de façon à créer une image identique, Charmelot joue sur la ressemblance phonique entre les termes pour créer un effet d'écho. Le texte contient ainsi des phrases où la résonance est fondée sur l'apparence lexicale ou morphologique des mots, conférant de cette manière la primauté du son sur le sens :

La phrase ruisseau coule, s'écoule (163)

La marquise en rose pose, morose (176)

Je crie – j'écris, Mort, Mort! (204)

L'écho est ici admirablement orchestré et engendre un glissement du sens, cette dérive n'étant pas sans évoquer celle de la narratrice. Comme un ruisseau, la phrase « coule, s'écoule » au rythme des associations de mots et d'images, entraînée par le galop du cheval. Et c'est à travers ces mots qui se réverbèrent, résonnent et retentissent dans les abysses du texte, que s'inscrivent les traces du redoublement spéculaire.

Toujours dans la perspective d'une réverbération des signifiants, il faut remarquer que la construction de cer-

tains mots composés s'effectue selon le mode spéculaire. Dans de tels cas, elle prend la forme d'une correspondance sémantique entre les deux termes formant le mot composé, ce qui rappelle la fonction de répétition de l'image opérée par le miroir. Le lien établi peut alors se situer au niveau de la forme de l'objet, comme dans les expressions « lune-disque » (53), « soleil-pupille » (192). Dans d'autres cas les mots composés révèlent une relation de type synecdochique, comme le démontrent les exemples suivants : « œil-cheval » (11-104), « corps-regard » (28), « Moi-regard » (75) et « moi-œil » (105-107). Ces créations lexicales renforcent l'effet de démultiplication.

Finalement, il importe de mentionner que l'emploi du tiret contribue aussi, dans certains cas, à structurer un effet d'écho qui se manifeste par la réitération de termes :

Mon cœur – est-ce mon cœur, le moment mal du jeu de la balançoire...

(28) *Saccades – couleurs – néant – couleurs – néant*, (93)

Et Désir – intense, passionné désir insupportable de vivre! (111)

Parfois ce sont des synonymes qui apparaissent de part et d'autre du tiret, comme dans les expressions :

Je ne vois rien – aveugle devant les aveugles, (68) *Nous allons partir, joints, soudés comme le fer et l'aimant – indissociables*. (89)

Ailleurs ce sont des termes situés dans le même champ sémantique :

[...] *œil, poinçon cave, direct étoilé au centre des choses – regard, travée de la chair à l'esprit, et qui roule son impossible sens*, (114) *Et les yeux de Françoise naissent – pupilles enfin creusées pour dire à l'autre: TOI*. (166)

À l'image du mot composé, le tiret peut donc aussi structurer un effet de résonance. Qui plus est, le trait d'union et le tiret suggèrent, par une homologie graphique, le signe de la soustraction. Je dirais dans ce contexte que leur utilisation massive vient, en déchirant le voile du texte, signifier que quelque chose a délibérément été retiré, volé, dérobé. Le vide ainsi pointé est celui formé par le rapt du nom, qui laisse dans le corps de la narratrice un immense trou... de mémoire : « Je m'entendis, comme en rêve, appeler d'un nom que j'oubliai aussitôt » (218). Puisque le signifiant élidé ne fait pas retour, c'est la trace de son absence qui s'inscrit dans la prolifération des traits. Dès lors, il semble qu'à travers ces procédés d'écriture, c'est la coupure du nom qui s'inscrit graphiquement dans le texte, littéralement sillonné, parcouru par des traits, qui sont autant d'indices du retrait de l'identité.

Qu'est-ce à dire, sinon que par l'écriture la narratrice remplit inlassablement la feuille de son nom qui ne fait pas retour, et recherche ainsi le signifiant qui viendrait la nommer, la faire advenir comme sujet :

Je cherchai le Mot Essentiel. / Celui qui, me faisant écrire, m'obséda de chevaux. / Celui de ma reconstruction. (218)

Dans cette perspective, et compte tenu du fait que le recueil est entièrement construit selon le mode spéculaire, le miroir n'aurait-il pas pour fonction de « statuer » l'écriture, et de faire du livre un reflet du nom. L'image ainsi renvoyée demeure cependant inaccessible puisque infiniment démultipliée, cet effet étant représenté par les chaînes substitutives apparaissant pour couvrir le manque de nom. Ce qui se

découvre alors, c'est précisément le site dévasté d'un sujet en proie à la captation mortifère du miroir. C'est aussi le lieu de surgissement d'un cri où s'entend, à travers les effets de réverbération, l'appel à la stabilisation de l'identité dans/par l'écriture.

NOTES

1. D. Charmelot, *Les Anges de Carpaccio*, Paris, Éd. des femmes, 1979, p. 49.
2. A. É. Cliche, *Le Désir du roman*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1992, p. 23.
3. Dorénavant les références à cet ouvrage seront signalées par la seule mention de la page entre parenthèses.
4. D. Charmelot a écrit deux recueils, publiés aux Éd. des femmes : *Lettres à mon homme*

inventé (1978) et *Les Anges de Carpaccio* (1979). Si son œuvre a déjà fait l'objet de quelques travaux à l'UQAM, notamment ceux de M. Nevert (« Le jeu du je dérive », Conférence présentée dans le cadre du colloque *Langage de la folie, folie du langage*, Montréal, Hôpital Sainte-Justine, 13 mai 1994) et de J. Prud'homme (« L'éclatante rupture du mot », dans *Les Accros du langage*, Candiac, Balzac, coll. « L'écriture indocile », 1993, p. 125-137), il reste que notre étonnement rejoint celui de J. Prud'homme lorsqu'elle constate qu'en France les articles parus à ce sujet se limitent à des comptes rendus ou à des reproductions d'extraits.

5. Voir à ce sujet S. Leclair, *Psychanalyser*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais » (n° 61), 1968, p. 110, où il avance « qu'il n'est point d'autre façon d'entendre d'abord qu'à la lettre ».
6. J. Prud'homme a déjà dégagé, à partir de son travail effectué sur les mots composés, une matrice structurale illustrant l'organisation textuelle des *Anges de Carpaccio* et confirmant l'existence d'un lien entre les textes. Voir à ce sujet J. Prud'homme, « L'éclatante rupture du mot », dans *Les Accros du langage*, p. 125-137.

7. J. Prud'homme, « L'éclatante rupture du mot », dans *Les Accros du langage*, p. 125-137.
8. Pour éviter toute confusion, l'italique ne sera pas utilisé pour les citations provenant du tableau MAQUETTE (p. 209-219).
9. L'expression *structure en miroir* est utilisée pour signifier la situation de redoublement et de renversement engendrée par le reflet spéculaire. Voir à ce sujet D. Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, p. 301-302.
10. C'est moi qui souligne.
11. C'est moi qui souligne.
12. Il faut noter que l'auteure des *Anges de Carpaccio* et la narratrice portent le même nom. Cependant la distinction entre ces deux instances est maintenue, et il importe de souligner que tout au long du texte, je fais bien sûr référence à Charmelot, la narratrice.
13. J. Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1966, 924 p.
14. Voir J. Kristeva, « Le vréel », dans *Folle vérité*, Paris, Seuil, 1979, p. 11-35, où elle affirme que « la fragilité du nom propre, quant à la fixation d'un signifié d'identité, se manifeste d'abord par la multiplication des noms propres ».

LA DOUBLE LOI D'EUPHORIE DU TROMPE-L'ŒIL

ANNE BEYAERT

L'objet de cette étude est de tenter de saisir des traits différentiels susceptibles de distinguer l'œuvre d'art ou la peinture d'imitation – deux termes plus ou moins vagues –, du *trompe-l'œil*, terme localisé, c'est-à-dire de désigner, dans l'une ou l'autre de ces zones extenses, une zone *intense* réunissant des caractères propres au trompe-l'œil. Le trait différentiel le plus pertinent que nous avons retenu est ce que nous dénommerons la « double loi d'euphorie ». Nous tâcherons d'examiner le fonctionnement d'une première loi, générale, basée sur le jeu visuel proprement dit, puis d'une seconde, limitée à certains types de trompe-l'œil, consistant à désigner, au lieu précis où ils s'inscrivent, une tension entre un manque et sa résolution.

UNE TYPOLOGIE

Il nous faut d'abord établir une rapide typologie du trompe-l'œil, à partir des paramètres que sont le lieu d'inscription, le dispositif proxémique et le recours à un ou plusieurs points de fuite.

- Le premier type est le sous-genre traditionnel du trompe-l'œil. C'est une peinture sur toile ou sur panneau dont John Fleming précise l'objet en ces termes :

[...] *par son ambition résolue et sa cohérence,*

[il] *se distingue de ses genres-frères, malgré ses thèmes hautement conventionnels et ses moyens également traditionnels (la peinture à l'huile). En dépassant les ambiguïtés de l'illusionnisme [...], il porte les intentions du réalisme à leur aboutissement ultime : amener l'œil à se saisir de l'objet représenté.*¹

- Le second type est le trompe-l'œil architectural. Historiquement, il précède tous les autres puisqu'on en trouve des témoignages dans les ruines de Rome et Pompéi. C'est un décor mural qui orne l'intérieur d'édifices généralement aveugles. Il restructure l'espace, notamment par l'apport d'une lumière introduite par le biais de fenêtres peintes. En usage bien avant la construction de la perspective scientifique, il recourt, à la différence du trompe-l'œil traditionnel précédemment observé, à des lignes d'horizon multiples qui ne convergent pas vers un point de fuite unique mais vers plusieurs axes verticaux. Le résultat est une illusion théoriquement imparfaite mais visuellement troublante.

- Le trompe-l'œil urbain, avatar contemporain du trompe-l'œil d'architecture, est un décor mural en usage sur les murs extérieurs, généralement des pignons ou des façades aveugles.

- Nous appellerons « nouveaux trompe-l'œil » des objets qui manifestent l'intentionnalité du trompe-l'œil sans

que le langage les reconnaisse comme tels, et les intègre à une quelconque typologie. À l'intérieur de ce groupe, on distingue les représentations bidimensionnelles que sont les posters représentant généralement des sous-bois ou des plages de cocotiers, qui, à la différence près qu'ils recourent à d'autres moyens et à des représentations stéréotypées, sont les continuateurs directs du trompe-l'œil architectural. Les autres représentants des « nouveaux trompe-l'œil » sont des représentations tridimensionnelles. Ce sont les plantes vertes et les bouquets de fleurs en plastique ou en tissu et d'autres simulacres qui décorent les intérieurs domestiques, les lieux de travail, les restaurants ou les salles d'attente... Ils recourent à des matériaux synthétiques de conception récente. À la différence de leurs prédécesseurs, qui représentent sur les deux dimensions du plan un espace cognitif régi par trois dimensions, ces trompe-l'œil en volume conservent les trois dimensions du « modèle ».

LA PREMIÈRE LOI D'EUPHORIE

Fonctionnement pragmatique

La première loi d'euphorie est une sorte de loi générale dont le fonctionnement se vérifie pour tous les avatars du trompe-l'œil, les trompe-l'œil peints sur panneau et les autres, que nous

réunirons pour plus de concision, sous l'appellation de trompe-l'œil *in situ*. Qu'il s'agisse des uns ou des autres, l'intentionnalité est toujours, nous l'avons vu, d'«*amener l'œil à se saisir de l'objet représenté*», ce qui peut se gloser comme «faire prendre» l'espace cognitif pour un espace pragmatique, l'espace *in absentia* pour un espace *in presentia*. Ce projet se confond avec celui de la perspective scientifique: il s'agit de conjointre l'espace cognitif et l'espace pragmatique par une manipulation qui «fait croire» à l'observateur que l'espace cognitif est celui-là même où il évolue. Dans la perspective de l'énonciateur, l'artiste, il s'agit donc de créer un espace convaincant qui mette en même temps en valeur la surface du plan. En d'autres termes, de créer une profondeur cognitive et de l'«accrocher» de façon crédible au plan, à la surface du mur. Cette conception et le rôle nouveau accordé à l'observateur, convoqué comme sujet de l'énonciation, sont théorisés par Léon-Battista Alberti pour qui «*le carré de taille convenable*» qu'est le tableau est «*une fenêtre ouverte par laquelle on voit ce qui sera peint*»². Le bâti de la fenêtre et la vitre figurativisent la surface du mur; le paysage qu'il encadre, la profondeur cognitive. Si ce «faire croire» est partagé par ce que l'on appelle la «peinture d'imitation» et délimite seulement, à l'intérieur de cette zone *extense*, une zone *intense* où la manipulation est perfectionnée, il apparaît néanmoins comme un trait différentiel qui distingue le trompe-l'œil d'autres genres comme, par exemple, la peinture du Moyen-Âge, la peinture islamique ou, dans une moindre mesure, la peinture chinoise pour lesquelles le plan est considéré comme

une surface décorative opaque. Aucun «faire croire» ne tente de conjointre l'espace pragmatique (celui de l'observateur) et l'espace cognitif (l'espace pictural). Observons la manipulation mise en œuvre par *La Madone et l'enfant* de Carlo Crivelli, peintre du xv^e, aujourd'hui au Metropolitan Museum of Art de New York. L'activité du trompe-l'œil se focalise sur la figure de la mouche. Peinte en grandeur nature, celle-ci est posée sur la corniche architecturale qui sert à encadrer l'image et semble posée sur le plan du tableau, de sorte qu'on pourrait vouloir l'en chasser d'un geste de la main. Cette même mouche attire aussi le regard de la Madone et de l'enfant, représentés l'une dans la profondeur cognitive, l'autre, assis sur la corniche du premier plan. C'est donc cette mouche peinte en trompe-l'œil qui «accroche» la représentation cognitive au plan, retient l'attention de l'observateur et lui «fait croire» que la scène peinte est contiguë à son propre espace. Le trompe-l'œil est l'intersection, l'imbrication de deux espaces. Par le jeu de la mouche, la profondeur cognitive vient transgresser l'espace pragmatique et constituer un espace commun.

Ce principe de la conjonction des espaces ayant été observé, attardons-nous sur les conditions de la crédibilité de la représentation. En règle générale, l'illusion du trompe-l'œil observe des conditions chromatiques, eidétiques et lumineuses précises, déductibles de celles de la perspective scientifique. Le trompe-l'œil affectionne, pour ne citer que quelques exemples, les formes simples et cubiques, les indications de changement d'échelle qui permettent, à intervalle régulier, de mesurer la distance parcourue. L'exemple de *La*

Madone et l'enfant de Crivelli permet d'inférer deux catégories fondamentales, mises en œuvre par le trompe-l'œil, qui s'ajoutent à ces conditions liées à la perspective. Selon le parti adopté, le trompe-l'œil propose d'entraîner le regard de l'observateur vers l'infini à la façon des voûtes peintes de nuages du Baroque, ou actualise une intrusion de l'espace cognitif dans l'espace de l'observateur parce que, pour citer Miriam Milman, «*une percée de l'espace réel de l'observateur sera plus efficace qu'une perspective en fuite*»³. Dans la perspective de l'observateur, la catégorie sous-jacente à la conjonction des deux espaces est: *sortie* versus *entrée*. La Madone de Crivelli opte pour l'entrée. Autre catégorie essentielle, celle de l'*optique* versus *tactile* que Gilles Deleuze réunit dans la notion d'*haptique* et qui correspond à l'état de *lumière-matière* énoncée par Jacques Fontanille⁴. En simulant la rond-bosse, le trompe-l'œil invite à un parcours tactile de l'espace et «*donne des mains au regard pour évaluer la rugosité des surfaces, la taille des volumes*»⁵. D'où le goût du trompe-l'œil pour la juxtaposition des matières évoquant des tactilités différentes comme le velours, la fourrure, le satin... Si la manipulation de la mouche fonctionne, si d'un geste, on se surprend à vouloir la chasser, c'est parce qu'elle simule à merveille l'haptique et que sa vraisemblance crédibilise toute la représentation de la même façon que, pour reprendre les termes de Jean-Pierre Vidal, «*le simulacre, dès qu'il paraît, contamine tout son environnement*»⁶.

Fonctionnement sémiotique

Après avoir examiné son fonction-

nement pragmatique, étudions le fondement sémiotique de notre première loi d'euphorie.

Jean-François Jeandillou définit le pastiche littéraire comme « *une imitation manifestement ludique (au besoin parodique ou satirique)* »⁷. Il la distingue de ce que Genette appelle la « forgerie » où « *la ressemblance doit être aussi transparente que possible sans aucunement se signaler comme ressemblance* »⁸.

La catégorie sous-jacente est *tromperie* versus *jeu*. Si la *tromperie* et le *jeu* sont, d'un certain point de vue, des « mensonges », leur intentionnalité est différente : l'un ne veut pas se laisser découvrir tandis que l'autre focalise sur sa découverte.

Il ne faut sans doute pas retenir le pastiche comme élément de comparaison, parce que les traits différentiels découverts seraient trop nombreux pour être opératoires. Cependant, la catégorie du jeu doit être retenue et explorée.

Le jeu du trompe-l'œil repose sur un « faire croire » que l'on pourrait qualifier de momentané et qu'il faut envisager d'un point de vue aspectuel. Car le trompe-l'œil veut se laisser découvrir comme tel, c'est-à-dire, comme l'explique Marilyn Randall,

[qu']il faut réussir parfaitement une représentation et prendre soin en même temps de la rater suffisamment pour que l'objet retienne l'identité esthétique du mensonge.⁹

Le but du trompe-l'œil est l'explication de son propre mensonge. C'est un mensonge explicite ou, si l'on préfère, un mensonge qui n'en est pas un. Pour reprendre l'expression de Jeandillou : c'est un « *mensonge vrai* ».



POMPÉI, Maison des Vetti, Chambre de Pentée, 1^{er} siècle après J.-C.



Agostino Tassi (vers 1580-1644), Rome, Palais Lancellotti ai Coronari, 1617-1623.



Carlo Crivelli, La Madone et l'enfant (15^e s.), Metropolitan Museum of Art de New York.

L'aspectualité

Notre première loi d'euphorie doit être examinée en termes aspectuels. Car ce « mensonge vrai » ne modifie pas la sémiosis du signe comme l'aurait fait une *tromperie*, il la diffère seulement.

Le trompe-l'œil retient l'attention, suspend la sémiosis et la retarde d'un seuil ou de plusieurs seuils successifs. Ce « retardement » est une sorte de zone tensile étirable qui, cependant, se heurte invariablement à une limite correspondant, dans la perspective de l'observateur, à l'instant du dévoilement de la manipulation. À cet instant précis où se construit la sémiosis, le trompe-l'œil manifeste « *l'identité esthétique du mensonge* » de Marilyn Randall. Selon Louis Marin, toute représentation, tout signe, contient deux dimensions : une dimension transitive (il représente quelque chose) et réflexive (il se présente lui-même). Ce que nous avons retenu comme « identité esthétique du mensonge » ferait donc de la réflexivité la dimension prépondérante du trompe-l'œil. En d'autres termes, la déixis précéderait ici la mimésis, c'est-à-dire que l'acte de désignation, révélateur de ce qui désigne et est désigné, interviendrait avant même le postulat de représentativité. Citant Pierre Charpentrat, Louis Marin¹⁰ note d'ailleurs que le trompe-l'œil apporte « *l'intraitable opacité d'une présence* ». C'est un phénomène que Jean-Pierre Vidal explique en ces termes :

*Au moment où il apparaît comme simulacre, la force de sa présence éternellement supplémentaire le fait simulacre de rien. Le simulacre est donc l'épiphanie de... l'épiphanie elle-même, l'événement à l'état pur [...]. Le simulacre, de toute l'ironie de sa présence déplacée, désigne le saut vers l'ailleurs.*¹¹

Le plaisir

Nous avons évoqué la catégorie *tromperie* versus *jeu*. Le mobile du jeu est le plaisir. Citant encore Charpentrat, Louis Marin évoque

[...] *un prodige unique de naturalisme*
[...] *qui confondant le spectateur en lui*
*trompant les yeux, le fascine et le ravit.*¹²

Et il découvre à ce plaisir une autre nature que celle mise en œuvre dans la peinture d'imitation: «*non plus esthétique mais métaphysique: jouissance?*». De fait, les figures cognitives associées diffèrent: on *admire* une représentation mais le trompe-l'œil *étonne* puis *ravir*. Pour l'une, le plaisir de l'admiration; pour l'autre, le plaisir du jeu.

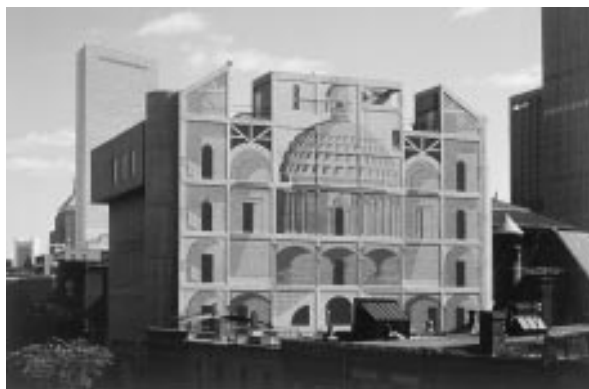
C'est la première loi d'euphorie, une règle générale, que satisfont tous les trompe-l'œil. Le résultat de cette loi est cependant gradué. Si nous corrélons, sous forme de valence, les deux directions sémantiques que sont le plaisir et le retardement de la sémiosis, il apparaît que le plaisir est exactement proportionnel au retardement de la sémiosis. Plus longtemps l'illusion nous piège, plus grand sera le plaisir. On observera que la valence est également envisageable en termes négatifs: une représentation en trompe-l'œil dont la facture est trop maladroite pour retarder un seul instant la sémiosis sera perçue de façon dysphorique. Au lieu de ravir l'œil, elle l'irritera...

LA SECONDE LOI

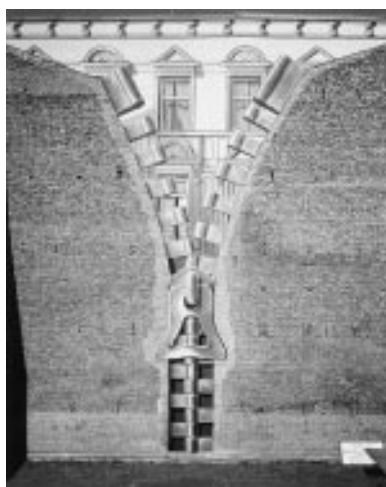
La seconde loi d'euphorie ne s'applique qu'à un corpus limité à ce que nous pourrions appeler les trompe-l'œil *in situ*: les trompe-l'œil d'architecture, les trompe-l'œil urbains et les nouveaux trompe-l'œil. Si l'on nous permet la tautologie, pour réaliser un

décor mural, il faut un mur qui fournira un support d'autant plus confortable qu'il ne possède pas d'ouverture. Qu'il s'agisse du trompe-l'œil d'architecture ou de son avatar contemporain, le trompe-l'œil urbain, le support privilégié est donc le mur aveugle. En règle générale, le trompe-l'œil déstructure l'espace de ce plan en représentant une profondeur cognitive. À l'intérieur des édifices, il apporte de la lumière sous forme de deux états. En

construisant dans l'espace des zones d'éclat intenses et des zones d'éclat *extenses*, il convoque ce que Jacques Fontanille¹³ appelle l'état de *lumière éclat*. Il recourt également à la *lumière-couleur* qui présente l'avantage d'être indépendante d'une source lumineuse, forcément absente. La couleur restructure l'espace pragmatique en plans proches et lointains selon les lois de la perspective atmosphérique. Le trompe-l'œil introduit de la lumière là où



Richard Hass, Boston, Centre d'architecture, façade peinte, 1975-1977.



Gert Neuhaus, Berlin, *Fermeture éclair*, mur peint, 1979.



Le trompe-l'œil urbain de Limoges.

elle manque. Si nous envisageons la catégorie de la lumière ainsi mise en œuvre en termes thymiques, l'effet de sens produit est celui de l'euphorie tandis que l'effet de l'ombre est dysphorique.

Quittant le plan de la lumière et du chromatisme, l'observateur du trompe-l'œil urbain nous permet de poursuivre nos observations sur le plan de l'édicte. Arrêtons-nous à un spécimen de trompe-l'œil urbain réalisé à l'automne 1995 à Limoges. Il s'inscrit sur un pignon aveugle de la place des Bances, un lieu passant juxtaquant les halles, entre un quartier commerçant piétonnier et une zone historique. Les travaux de mise en peinture se sont déroulés tandis que débutait, juste en dessous, au grand détriment des automobilistes, le creusement d'un parking souterrain. Le décor peint reprend, sur sa partie droite, dans un pastiche de style médiéval, un dispositif de poutres et de fenêtres imitant celui des maisons du quartier historique voisin et, dans sa partie gauche, des fenêtres imitant celles du quartier commerçant. Entre les deux, s'inscrit une représentation cognitive où un clown soulève un paysage dessiné sur un rideau de scène. Nous avons vu que le trompe-l'œil entreprenait de créer un espace cognitif convaincant et de l'«accrocher», de le rejoindre de façon crédible au plan. Envisagé sous l'angle du mode d'existence, le trompe-l'œil actualise ici une conjonction à la fois spatiale (il rapproche les deux quartiers séparés par la place) et temporelle (il évoque un Moyen-Âge d'opérette agrémenté de scènes narratives évoquant des idylles villageoises). Il actualise également une conjonction avec une profondeur cognitive; c'est un refus du mur aveugle, du plan, qu'on préfère transformer en profondeur. Du point

de vue de la phorie, c'est une conjonction du dysphorique et de l'euphorique. Cette dimension thymique catégorise la dimension figurative du trompe-l'œil. Le trompe-l'œil est un déictique qui indique les termes ayant un effet de sens dysphorique: un mur orbe situé dans un quartier passant, la séparation des deux quartiers, la perte d'éléments d'architecture caractéristiques du passé, et les termes euphoriques par lesquels il veut les remplacer: des fausses fenêtres et des scènes narratives. À ces dimensions figurative et thymique pourrait correspondre, au niveau thématique intermédiaire, entre autres, le thème de la *nostalgie* que l'on pourrait gloser comme un vouloir rejoindre le passé au présent, plus précisément un vouloir remplacer le présent par le passé. Ainsi, le trompe-l'œil manifeste la tension entre un *manque* et sa *satisfaction*. Cette description générale sous l'angle de la liquidation d'un manque vaut pour l'acception contemporaine du trompe-l'œil, le trompe-l'œil urbain, et pour le trompe-l'œil architectural en général avec quelques exceptions notables cependant.

La première exception est celle des églises peintes du Moyen-Âge qui, introduisant les Mystères de l'écriture à l'intérieur des édifices, recouraient à un effet passionnel plus complexe associant euphorie et dysphorie. L'édification des fidèles exigeait la co-présence, dans la représentation, de la crainte et de la confiance, la promesse de béatitude et la menace d'éternels tourments.

L'autre exemple est fourni par les jeux d'asymétrie repérables à la fois sur les murs peints contemporains ou les intérieurs des époques baroque et rococo. Il s'agit alors d'associer une

nouvelle figure cognitive, la surprise voire la crainte, au jeu visuel, par exemple de faire pencher cognitivement une tour... Les églises peintes comme ces effets d'asymétrie sont, à notre humble avis, les seules dérogations à la seconde loi d'euphorie.

LES NOUVEAUX TROMPE-L'ŒIL

Ce que nous avons, dans notre typologie préalable, appelé «nouveaux trompe-l'œil» observe la double loi d'euphorie. Ce sont des *mensonges vrais*, des jeux visuels qui, pour reprendre les termes de Louis Marin, *étonnent puis ravissent*. Envisageables sous l'angle de la liquidation d'un manque, ils se prêtent à la seconde opération. L'élément euphorique rapporté est ici encore la symétrie et le caractère sain (une plante en plastique est toujours droite, brillante et morphologiquement parfaite), le format adapté (sorte d'équivalent de la «bonne forme» des Psychologues de la forme), la longévité (ce sont les seuls végétaux qui ne se ternissent pas et ne meurent pas), l'absence de soin (le végétal ne se rempote pas et ne s'arrose pas) et de désagréments (dans un restaurant, un parfum trop capiteux ou une odeur d'eau croupie sont gênants!). Incroyable, la plante en plastique se plaît dans un lieu sans lumière et sans fenêtre, inhabitable par son «modèle»... Le trompe-l'œil présente des supériorités pragmatiques évidentes sur celui-ci.

De même que le trompe-l'œil urbain est un déictique qui indique, par le choix des motifs, le manque qu'il veut liquider (la lumière à la place de l'ombre, une maison à la place d'un mur...), les nouveaux trompe-l'œil liquident aussi les manques ressentis par l'observateur au moyen de

quelques stéréotypes. Il ne s'agit plus d'actualiser une conjonction à l'espace absent, euphorique, en représentant cet espace mais, par l'entremise d'une métonymie, bouquet de fleurs ou plante, de représenter le tout par la partie. Ainsi, à la typologie de ces métonymies possibles correspond une typologie de lieux stéréotypés et même de relations, elles aussi stéréotypées, entre les deux espaces conjoints. Pour suivons nos investigations en ce sens.

Dans les bureaux, les posters comme les plantes exotiques factices seraient susceptibles d'évoquer l'évasion vers des lieux de vacances stéréotypés. Dans les salles d'attente des hôpitaux, les plantes sont de variétés plus familières. Ce sont des caoutchoucs ou des sansevières qui, quant à elles, pourraient évoquer l'univers domestique qu'on aspire à retrouver.

Un symbole est pour Peirce

[...] un représentamen dont le caractère représentatif consiste précisément en ce qu'il est une règle qui déterminera son interprétant.¹⁴

Dès lors qu'il se fixe sur un mur intérieur ou extérieur, dès lors qu'il est, non plus un genre traditionnel de la peinture mais un dispositif *in situ*, le trompe-l'œil apporte une réponse symbolique à un manque. C'est le déictique d'un manque ressenti en un lieu précis, auquel il répond par l'introduction, entre les deux espaces conjoints, de la présence supplémentaire, opaque, d'un simulacre.

NOTES

1. « Trompe-l'œil, crypsis et techniques de représentation », *Protée*, 1994, p. 58.
2. *Della Pittura*, p. 70.
3. *Architectures peintes en trompe-l'œil*, p. 36.
4. *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, p. 36.
5. *Op. cit.*, p. 36-37.
6. « Le lecteur comme simulacre : les chants de Maldoror de Lautréamont », *Protée*, 1994, p. 19.
7. « Au nom de l'auteur ; pragmatique de la mystification littéraire », *Protée*, 1994, p. 76.
8. *Palimpsestes : la littérature au second degré*, p. 94.
9. « Le faux et le vraisemblable : le cas du faux Chanel », *Protée*, 1994, p. 69.
10. « Représentation et simulacre », *De la représentation*, p. 303.
11. « Le lecteur comme simulacre : les chants de Maldoror de Lautréamont », *Protée*, 1994, p. 19.
12. « Représentation et simulacre », *De la représentation*, p. 309.
13. *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, p. 30.
14. *Écrits sur le signe*, p. 161.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBERTI, L.-B. [1950] : *Della Pittura*, L. Mallet, Éd. Florence.
- ALPERS, S. [1991] : *L'Art de dépeindre*, Paris, Gallimard.
- BARTHES, R. [1981] : *Système de la mode*, Paris, Le Seuil.
- BAUDRILLARD, J. [1978] : « La précession des simulacres », *Traverses* n° 10 (*Le simulacre*), Paris, Éd. Minuit.
- DEBURE, G. [1981] : *Des murs dans la ville*, Paris, L'Équerre.
- DELEUZE, G. [1968] : *Différence et répétition*, Paris, P.U.F.
- FLEMING, J. A. [1994] : « Trompe-l'œil, crypsis et techniques de représentation », *Protée*, vol. 22, n° 3 (*Le faux*), automne.
- FONTANILLE, J. [1994] : *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris, P.U.F., 1995 (ou « Pour une théorie sémiotique de la lumière », *RS/SI*, Association canadienne de sémiotique,

vol. 14 n° 1 et 2, 1994).

FORESTIER, G. [1982] : « Imitation parfaite et vraisemblance absolue », *Poétique*, avril.

GENETTE, G. [1985] : *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Le Seuil ;

[1994] : *L'Œuvre de l'art (Immanence et transcendance)*, Paris, Le Seuil.

GOODMAN, N. [1990] : *Langages de l'art*, trad. franç. J. Morisot, Nîmes, Éd. Jacqueline.

JEANDILLOU, J.F. [1994] : « Au nom de l'auteur : pragmatique de la mystification littéraire », *Protée*, vol. 22, n° 3 (*Le faux*), automne.

MARIN, L. [1971] : *Études sémiologiques Écritures, peintures*, Paris, Klincksieck ;

[1994] : « Mimésis et description », « Représentation et simulacre », et « Éloge de l'apparence », dans *De la représentation*, Paris, Gallimard-Le Seuil.

MILMAN, M. [1986] : *Architectures peintes en trompe-l'œil* (trad. franç.), Genève, Skira.

PEIRCE, C. S. [1978] : *Écrits sur le signe*, Paris, Le Seuil.

PERNIOLA, M. [1978] : « Icônes, visions, simulacres », *Traverses* n° 10 (*Le simulacre*), Paris, Éd. Minuit.

RANDALL, M. [1994] : « Le faux et le vraisemblable : le cas du faux Chanel », *Protée*, vol. 22, n° 3 (*Le faux*), automne.

ROSIENSKI-PELLERIN, S. [1994] : « L'art du faire-sembler d'Un Cabinet d'amateur », *Protée*, vol. 22, n° 3 (*Le faux*), automne.

SAINT-MARTIN, F. [1987] : *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, Presses de l'Université du Québec.

STEPHAN, L. [1991] : « Le vrai, l'authentique et le faux », *Les cahiers du Musée national d'art moderne (Signatures)*, n° 36.

VANDENDORPE, C. [1994] : « De la vérité dans le langage », *Protée*, vol. 22, n° 3 (*Le faux*), automne.

VIDAL, J.-P. [1994] : « Le lecteur comme simulacre : les chants de Maldoror de Lautréamont », *Protée*, vol. 22, n° 3 (*Le faux*), automne.

WALL, A. [1994] : « Lire fausement ou se tromper de signe : le mensonge dans La vocation suspendue de Pierre Klossowski », *Protée*, vol. 22, n° 3 (*Le faux*), automne.

WHITE, J. [1992] : *Naissance et renaissance de l'espace pictural*, Paris, Adam Biro.

RÉSUMÉS/ABSTRACTS

Hors-ville, Nonville

(une enquête sur le terrain)

Charles Grivel – page 21

Je propose une réflexion sur les espaces intermédiaires, la notion de limite et d'au-delà, l'effacement des déterminations tutélaires – la campagne rustique et la cité urbaine, leurs « politesses » respectives –, l'émergence du parc d'attraction et de la réserve, du lotissement généralisé et la prolifération des voies à grande circulation. Quels liens rattachent encore les habitants de ces limbes à leur espace ? Cet espace est-il encore leur ?

Je demande ce que représente l'espace ainsi constitué. De représentation est-il encore ici question ? Bien plutôt ne faut-il pas croire que la notion en est désormais périmée et superflue ? Mais qu'en est-il alors de ce qui ne fait pas « réflexion » et ainsi échappe à la vue ?

L'enquête est menée sur le terrain, à *Nonville*, village détruit de la région parisienne dont l'appellation est doublement ironique, et prend appui sur les témoignages de la *déhiscence de l'en-dehors* : Soupault, Morand, Ernaux, Koechlin, Pessoa, Pirotte, Sallenave et quelques autres encore. Nous regardons comment le corps a cessé de faire un avec son enveloppe et nous imaginons ce qui doit en résulter.

Various intermediate urban spaces come from a wearing away of old determinations: the rustic country and the urban town, their respective regards. Here then arise fun fairs and reservations, building plots and freeways. What kind of links bind the dwellers to such a space ? Is it still theirs ?

What does this space represent ? Can we still speak of representation ? Or has the notion become obsolete and superfluous ? But then what happens to whatever is not represented and thus escapes sight ?

The investigation was made on site, at *Nonville*, a battered-down village near Paris whose name (« no town ») has now become ironical. The dehiscence of the outside is scrutinized with a little help from Soupault, Morand, Ernaux, Koechlin, Pessoa, Pirotte and Sallenave, in order to see how the body ceased being one with its envelope and what comes out of it.

De la construction d'un espace

égocentrique. Francesc Català-Roca et sa photographie à Barcelone en 1950

Brigitte Franzen – page 37

Les réflexions sur la représentation et l'identité culturelle en photographie comprennent l'observation et l'analyse d'un contexte culturel qui est individuel et subjectif. L'histoire personnelle et politique a un effet sur la transformation

esthétique de l'environnement visualisée dans la photographie. Les restrictions contre les Catalans dans le régime fasciste de Franco et le début d'internationalisation dans l'Espagne des années cinquante ont soutenu la communauté catalane et aussi les photographes antifascistes – catalans et castillans – dans leur identité culturelle et professionnelle. La mise en question de la position officielle de la politique et aussi de l'art et de l'esthétique les a réunis dans des associations spéciales, quelquefois secrètes. La construction d'un espace « égo-centrique » (d'après Virilio), qui est analysée ici, est ce qui définit le mieux une approche individuelle de Francesc Català-Roca à l'égard de la ville de Barcelone et des lieux et des hommes qu'il a photographiés et « collectionnés ».

At the onset of reflections about cultural representation and identity through photography stands an emphasis on the recognition and description of an individual and subjective cultural context. The process of an esthetical transformation of the visualized environment in photography depends as well on political as on personal history. Political restrictions against the Catalans under the Franco-Regime and the slight Internationalization during the 1950s helped and almost forced the catalan people but also the oppositional catalan and spanish photographers to evaluate a strong cultural and professional identity, in contradiction with official political and esthetical statements. We will study, in this article, the « egocentric » space (as defined by Virilio) of Francesc Català-Roca's art and his view of Barcelona, as well as places and people he photographed and collected.

Moscou et les bornes de la modernité

Raúl Antelo – page 43

Pourquoi la modernité occidentale cherche-t-elle si obstinément la Russie ? Peut-être parce que la modernité n'a rien à inventer. Peut-être parce que la Russie c'est le pays de la fiction. Les tableaux de Benjamin ou de Luc Durtain, mais surtout ceux de César Vallejo nous aident à répondre à ces questions. La Russie c'est l'espace du dehors.

Why does Western modernity seek Russia so obstinately ? Perhaps modernity doesn't have anything else to invent ? Perhaps, because Russia is the country of fiction. In any case, the moscovian *tableaux* by Benjamin or Durtain and, most of all, those by César Vallejo, which will be studied here, help us to answer these questions. It is, will we propose, because Russia is the space of the outside.

Des entrées dans l'espace populaire

(et de ce qu'on trouve entre ses murs)

Vittorio Frigerio – page 53

Cet article traite de la notion d'espace dans le cadre du roman populaire, et plus particulièrement du roman dumasien. La représentation d'un tapis-franc dans le roman *Les Mohicans de Paris* y est mise en parallèle avec celle de la Pension Vauquer dans *Le Père Goriot* et de la maison de Gervaise dans *L'Assommoir*. Un examen des modes de présentation de l'espace (approche à l'espace, déplacement dans l'espace, rapport de l'espace aux personnages) permet d'identifier certaines spécificités de la vision populaire, qui privilégie une perception subjective, seule considérée authentique, où l'espace se résume à une extension de l'action humaine n'ayant d'autres valeurs que celles que ses habitants lui prêtent de fois en fois.

This article deals with the notion of space in popular literature, and in particular in the work of Alexandre Dumas. The description of a drinking house in the novel *Les Mohicans de Paris* is compared with that of the Pension Vauquer in Balzac's *Père Goriot* and with that of Gervaises's house in Zola's *L'Assommoir*. An analysis of the means by which the space is presented – introduction to space, movement within space, relationships between space and characters – allows the identification of a number of characteristics of the popular approach: an approach that favours a subjective perception, where space is merely an extension of human action, devoid of any value other than that derived from its inhabitants.

Las Barcelonas de Pepe Carvalho

L'appropriation de l'espace urbain dans les romans policiers de Manuel Vázquez Montalbán

Peter M. Spangenberg – page 61

Manuel Vázquez Montalbán, l'auteur de la série *Pepe Carvalho*, compte parmi les écrivains catalans les plus connus en Espagne et en Europe. Outre qu'ils constituent des romans policiers finement composés, ces textes sont en même temps des essais sur la désillusion démocratique en Espagne, le machisme, l'histoire intellectuelle de la Catalogne et de l'Espagne en général et, enfin, de la gastronomie locale. Souvent concerné lui-même par les conflits qui submergent dans ses enquêtes, Carvalho tente de rester un observateur désintéressé dans un monde dynamique où même le plus « détaché » des détectives a des difficultés à suivre les changements de l'espace urbain.

Manuel Vázquez Montalbán, the author of the *Pepe Carvalho* murder mystery series, is one of

the best known Catalan writers in Spain and in Europe. Beside the fact that his detective stories are ingeniously well written, they offer essays on the disillusion of the Spanish constitutional democracy, the machismo, the intellectual history of Catalonia and Spain, and the ways of regional cooking. Often concerned with the conflicts submerging during his investigations, Carvalho is trying hard to restrain himself to the part of a disinterested observer. But even the « coolest » of all Spanish private eyes has a hard time following the dynamic changes of the urban climate in this complex micro-cosmos.

Les espaces de l'identité métisse

dans l'avant-garde nicaraguayenne
Flora Ovares – page 69

Le mouvement d'avant-garde nicaraguayenne conçoit l'espace national comme un lieu de synthèse et de passage de cultures, de langues et de temporalités. La poésie réélaboré les modèles de la littérature universelle et l'apport indigène pour construire un espace identificateur. Ce faisant, le mouvement instaure un centre poétique, un espace d'émission de la voix poétique. Ce mouvement centripète s'oppose au décentrage du point de vue, propre aux avant-gardes, et répond au souci de défendre une identité qu'on considère menacée ou peu « symbolisée ».

The Nicaraguan vanguard movement imagines national space as a place of synthesis and cultural passage, languages and temporalities. Poetry re-elaborates models of universal literature and the indigenous contribution to build an identifying space. In this way, it establishes a new poetic center, a space for emission of a poetic voice. This centripetal movement contrasts with the de-centralization

of the standpoint typical of vanguards and answers to the concern for defending an identity considered threatened or not fully symbolized.

Suivre les mots, suivre les flots

dans *Les Anges de Carpaccio*

Julie Paquin – page 79

Cet article suit, à travers *Les Anges de Carpaccio* de Dominique Charmelot, la figure du miroir, qui provoque un effet à la fois structurant et déstabilisant. Bien que le recueil soit entièrement organisé selon le mode spéculaire, il se donne à lire sous la forme d'une écriture du vertige, par laquelle se produit l'éclatement du sens dans toutes les directions. Dès lors, si l'enchaînement en miroir des figures et des signifiants contribue à « statuer » l'écriture, il reste qu'à travers ces jeux de réverbération se dessine le mouvement d'un sujet dont l'entreprise d'écriture s'inscrit dans l'optique d'une construction du nom. Le livre devient ainsi le lieu d'engendrement d'une chaîne de nomination infinie, projetant autant de reflets du nom.

This article uses *Les Anges de Carpaccio* by Dominique Charmelot to follow the figure of the mirror which, although destabilizing, is shown to provide structure to the novel. Indeed, even though the book is entirely constructed on the specular mode, it takes the form of a vertiginous writing which leads to an explosion of meaning. Therefore, if the mirrorlike organization of figures and signifiers is used to structure the writing, it remains that, through the play of reverberation, stands out the movement of a subject whose writing takes place in the perspective of the construction of a Name. As a result, the book generates a train of infinite nominations that project numerous reflections of the Name.

La double loi d'euphorie du trompe-l'œil

Anne Beyaert – page 86

Le trompe-l'œil se distingue de la peinture d'imitation par la mise en œuvre d'une double loi d'euphorie. Une première loi, générale, se fonde sur une manipulation de l'observateur, visant à retarder la sémiosis pour produire, à l'instant du dévoilement de la manipulation, un effet de sens euphorique : le plaisir du jeu. Une seconde loi, observable pour les trompe-l'œil urbains et les nouveaux trompe-l'œil (des objets tridimensionnels réalisés en matière synthétique, comme les plantes vertes et les fleurs en plastique ; ou bidimensionnels, comme les posters de paysage...), consiste à désigner, à l'endroit où le trompe-l'œil s'inscrit, une tension entre un manque et sa résolution.

The trompe-l'œil painting can be opposed to imitative painting because it deals with a double euphoric rule. The first one, which concerns all types of trompe-l'œil paintings, consists in a manipulation of the observer as a way to delay semiosis and to produce, at the moment the manipulation is to be revealed, a euphoric effect : the pleasure of a game. The second rule, which applies to architecture, urban trompe-l'œil, as well as the « new trompe-l'œil » (3-dimensional objects made of synthetic materials, such as plastic green and flowers, or 2-dimensional objects like posters representing landscapes...) consists in pointing, where the trompe-l'œil is painted, towards a tension between a lack and its satisfaction.

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Raúl Antelo

Raúl Antelo est professeur à l'Université de Santa Catarina (Brésil). Il a été professeur-invité à Yale (Connecticut) et Austin (Texas). Il est actuellement président de l'Association brésilienne de littérature comparée (ABRALIC). Ses travaux sur la littérature latino-américaine moderne s'inspirent de la textanalyse.

Érik Bullo

Cinéaste et photographe, auteur de six courts métrages, Érik Bullo a également publié *L'Attraction universelle* en 1994 (photographies, Snapshot), *Tombeau pour un excentrique* (roman) et *Jardins-rébus* (essai) aux Éditions Deyrolle en 1996. Cofondateur en 1985 de la revue *Antigone*, revue littéraire de photographie, pensionnaire à l'Académie de France à Rome (cinéma) en 1988-1989, il est actuellement coordinateur pédagogique au Studio National des Arts Contemporains (Le Fresnoy), Tourcoing.

Brigitte Franzen

Brigitte Franzen a étudié l'histoire de l'art, la sociologie, l'ethnologie européenne et la littérature allemande aux Universités de Karlsruhe et de Marburg (Allemagne) et de Vienne (Autriche). Elle a obtenu une maîtrise sur la médiation de l'architecture des habitats du style international et des expositions d'architecture des années 20, en tenant compte de l'habitat Dammerstock (1929) à Karlsruhe (*Die Siedlung Dammerstock in Karlsruhe 1929* (Marburg, Jonas, 1993)). Brigitte Franzen a été volontaire au Département d'Éducation des Musées d'État à Vienne (1990-91) et au Musée d'Art Moderne à Francfort (1991-94). En 1993-94 elle a travaillé pour le projet « Identité régionale et Dynamique culturelle » à l'Université de Mannheim. Elle travaille actuellement à l'Institut d'Histoire et de Théorie de l'Architecture à l'Université de Wuppertal (Allemagne). Elle travaille également comme conservatrice d'expositions d'art contemporain et d'architecture. Elle a publié, entre autres, *Barcelona* (1992) ; « Die Welt ist viel, viel ironischer als alle Witze die wir denken können » (Marburg, 1993) ; *Himmel und Erde. Frauen in Gewaltverhältnissen* (Frankfurt, 1995).

Vittorio Frigerio

Originaire de Suisse, Vittorio Frigerio enseigne depuis treize ans à l'Université de Toronto. Il est l'auteur d'une thèse sur Alexandre Dumas, de plusieurs articles critiques et de nouvelles, dont un recueil intitulé *Au bout de la rue*, paru aux Éditions Vents d'Ouest.

Charles Grivel

Charles Grivel est professeur de littérature française et de communication à l'Université de Mannheim (Allemagne). Il a publié de nombreux textes sur la littérature (*Précipité d'une fouille*, Antigone, 1991 ; *La Retenue*, Noesis, 1992), le roman (*Production de l'intérêt romanesque*, Monton, 1973), la littérature fantastique (*Fantastique-Fiction*, P.U.F., 1992) et populaire (Dumas, Leroux, Ray), sur la fin de siècle (Jarry : *Tout Ubu*, Le Livre de Poche, 1985, Villiers, Lorrain, Rachilde), le surréalisme et les avant-gardes (Breton, Aragon, Rigaut, Max Ernst). Il a également publié sur le visuel et les machines, notamment *Appareils et machines à représentation* (MANA, 1989). Il dirige actuellement un centre de recherche sur la théorie de l'histoire photographique. À paraître : *Le Voir. Réflexion de la photographie* et *Cendrars et la photographie*.

Flora Ovaes

Flora Ovaes est professeur et chercheur à l'Université Nationale (Heredia, Costa Rica). Diplômée en littérature latino-américaine, elle est co-auteur de plusieurs publications : *Trinchera de ideas. El ensayo en Costa Rica* (1986) ; *Las poetas del buen amor. Sor Juana, Agustini, Ibasbourou y Storni* (1991) ; *La Casa paterna. Escritura y nación en Costa Rica* (Prix National d'Essai, 1993), *Cien años de literatura costarricense* (1995) et *En el tinglado de la eterna comedia. Teatro costarricense 1890-1950* (1995). En 1994, elle a remporté le Prix National d'Essai avec son ouvrage intitulé *Literatura de Kiosco. Revistas literarias de Costa Rica 1890-1930*.

Peter M. Spangenberg

Peter M. Spangenberg a fait des études de lettres, de langues romanes et de philosophie à l'Université de Bochum (Allemagne). Diplômé de l'Université

de Siegen en 1984, il collabore à plusieurs projets de recherche, dont « Dynamique culturelle et identité régionale » dirigé par Charles Grivel dans le cadre du projet interdisciplinaire intitulé « Identité régionale dans l'Europe de l'Ouest » (Université de Mannheim). Il termine actuellement des études sur la théorie des médias audiovisuels.

Julie Paquin

Julie Paquin a terminé sa maîtrise à l'Université du Québec à Montréal (1995). Intitulé « La traversée du monde-mot ou l'écriture en miroir de Dominique Charnelot », son mémoire consistait en une analyse exhaustive du recueil *Les Anges de Carpaccio*. Elle poursuit présentement, à la même université, un doctorat en études littéraires. Sa thèse se situe dans une perspective psychanalytique et porte sur les modes de représentation de la scène sacrificielle dans l'œuvre de Claude Gauvreau. Depuis 1993, elle est assistante de recherche dans le cadre du projet « Les manuscrits asilaires de Saint-Jean-de-Dieu », et elle prépare actuellement, en collaboration avec Michèle Nevert, un répertoire et un guide thématique des écrits asilaires des individus internés entre 1873 et 1950.

Anne Beyaert

Anne Beyaert est chercheuse au Centre de recherche en Sciences du langage et des textes de l'Université de Limoges (France). Elle prépare une thèse en sémiotique visuelle portant sur les fonctions du cadre et du socle dans les arts plastiques du 20^e siècle, sous la direction de Jacques Fontanille.

PROCHAINS NUMÉROS

Volume 25 / n° 1 : Sémiotique des mémoires au cinéma

Volume 25 / n° 2 : La musique et les autres sémiotiques

Volume 25 / n° 3 : Lecture, traduction, culture

Les personnes qui désirent soumettre un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un de ces dossiers sont priées de faire parvenir leur texte dès que possible à la direction de *Protée*.

DÉJÀ PARUS

(Les numéros précédents sont disponibles sur demande. Le sommaire de chacun des numéros est expédié gratuitement aux personnes qui en font la demande. Il est possible d'obtenir un tiré à part des articles contre des frais de traitement.)

Volume 15 / n° 1 : Archéologie de la modernité. Responsables : Jean-Guy Hudon et Pierre Ouellet.
Volume 15 / n° 2 : La traductique. Responsable : Annie Brisset.
Volume 15 / n° 3 : L'épreuve du texte (description et métalangage). Responsable : Maryse Souchard.
Volume 16 / n° 1/2 : Le point de vue fait signe (épuisé). Responsables : Marie Carani, André Gaudreault, Pierre Ouellet et Fernand Roy.
Volume 16 / n° 3 : La divulgation du savoir. Responsable : Bernard Schiele.
Volume 17 / n° 1 : Les images de la scène. Responsable : Rodrigue Villeneuve.
Volume 17 / n° 2 : Lecture et mauvais genres. Responsable : Paul Bleton.
Volume 17 / n° 3 : Esthétiques des années trente. Responsable : Régine Robin.
Volume 18 / n° 1 : Rythmes. Responsable : Lucie Bourassa.
Volume 18 / n° 2 : Discours : sémantiques et cognitions. Responsables : Khadiyatoullah Fall, Maryse Souchard et Georges Vignaux.
Volume 18 / n° 3 : La reproduction photographique comme signe. Responsable : Marie Carani.
Volume 19 / n° 1 : Narratologies : États des lieux. Responsable : François Jost.
Volume 19 / n° 2 : Sémiotiques du quotidien. Responsable : Jean-Pierre Vidal.
Volume 19 / n° 3 : Le cinéma et les autres arts. Responsables : Denis Bellemare et Rodrigue Villeneuve.
Volume 20 / n° 1 : La transmission. Responsable : Anne Élane Cliche.
Volume 20 / n° 2 : Signes et gestes. Responsable : Jean-Marcel Léard.
Volume 20 / n° 3 : Elle Signe. Responsables : Christine Klein-Lataud et Agnès Whitfield.
Volume 21 / n° 1 : Schémas. Responsables : Denis Bertrand et Louise Milot.
Volume 21 / n° 2 : Sémiotique de l'affect. Responsable : Christiane Kègle.
Volume 21 / n° 3 : Gestualités (en collaboration avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv). Responsables : Patrice Pavis et Rodrigue Villeneuve.
Volume 22 / n° 1 : Représentations de l'Autre. Responsable : Gilles Thérien.
Volume 22 / n° 2 : Le lieu commun. Responsables : Eric Landowski et Andrea Semprini.
Volume 22 / n° 3 : Le faux. Responsables : Richard Saint-Gelais et Marilyn Randall.
Volume 23 / n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations. Responsables : Hervé Bouchard, Jean Châteauevert et Adel G. El Zaïm.
Volume 23 / n° 2 : Style et sémosis. Responsable : Andrée Mercier.
Volume 23 / n° 3 : Répétitions esthétiques. Responsable : Manon Regimbald.
Volume 24 / n° 1 : Rhétoriques du visible. Responsables : Groupe µ (F. Édeline et J.-M. Klinkenberg).
Volume 24 / n° 2 : Les interférences. Responsables : Maxime Blanchard et Catherine Mavrikakis.
Volume 24 / n° 3 : Espaces du dehors. Responsable : Charles Grivel.

FORMULE D'ABONNEMENT 1 an/ 3 numéros

Veillez m'abonner à **PROTÉE**. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume ____ n° ____.

VERSION IMPRIMÉE OU CÉDÉROM ANNUEL

Canada (T.T.C.)	33,04\$ (étudiants 17,09\$)
États-Unis	34\$
Autres pays	39\$

VERSION ÉLECTRONIQUE

[Disquette 1,4/1,2 Mo <input type="checkbox"/> Internet <input type="checkbox"/> Macintosh <input type="checkbox"/> Windows <input type="checkbox"/>	Canada (T.T.C.)	13,64\$ (étudiants 7,98\$)
	États-Unis	17,09\$
	Autres pays	17,09\$

Nom _____

Adresse _____

Adresse électronique _____

Expédier à : **PROTÉE**, Département des arts et lettres,
Université du Québec à Chicoutimi
555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens; mandat-poste en dollars canadiens.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. *Les œuvres choisies doivent être inédites*. **Protée** fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, les enjeux et les objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune) et ne doit pas dépasser 80 pages de la revue (soit un maximum de 10 contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier, et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres compétents du Comité de lecture ou à défaut à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction ci-contre.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le **caractère gras**, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, comme par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre de livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :

A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1935, p. 37.

A. Goldschlager, « Le Discours autoritaire », *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, n° 4, hiver 1974, p. 41-46 ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :

Benveniste, É. [1966] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.

Greimas, A.-J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.- É. de Villers (*Multidictionnaire des difficultés de la langue française*, Montréal, Québec/Amérique, 1988) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
8. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
9. de limiter leur texte à un maximum d'une vingtaine de pages ;
10. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et, exceptionnellement, ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « texte seul » ;
11. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10po (200 x 250cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF.
12. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.